

IDEE UND GESTALT

VON MAX RAPHAEL


PRINCETON UNIVERSITY
-LIBRARY-
·The·
Kretzschmar
von Kienbusch
·GERMANIC·
COLLECTION





2⁵⁰/

RAPHAEL: IDEE UND GESTALT

IDEE UND GESTALT

EIN FÜHRER ZUM WESEN DER KUNST

VON

MAX RAPHAEL



MIT 24 ABBILDUNGEN

DELPHIN-VERLAG / MÜNCHEN

1921

INHALTS-VERZEICHNIS

VERZEICHNIS DER AM SCHLUSSE DES WERKES BEILIEGENDEN ABBILDUNGEN

Nur wenige Menschen werden sich, wie oft sie auch ein Museum durchwandern mögen, Rechenschaft von der Arbeit gegeben haben, die zu seiner Erstellung und Erhaltung geleistet werden muß. Die Künstler bekümmern sich nicht um diese Arbeit, weil ihr Interesse mit der Beendigung ihres Werkes aufhört; der Laie aber will und muß alles zum flüchtigen Ergötzen oder zu dauernder Belehrung vollkommen bereitet vorfinden. Zwischen diesen beiden Welten: der schaffenden und der aufnehmenden eine Brücke zu sein, ist die allgemeine Aufgabe des Museums wie die aller andern Kulturinstitute. Innerhalb dieses Rahmens nun wird der Begriff Museum eigentümlich bestimmt dadurch, daß die

vermittelten Erzeugnisse dem subjektiven Beurteilungswillen des Laien entrückt sind in eine über- und unpersönliche, zur Konvention gewordene Gattungswertung, die der Einzelne widerspruchslos und uninteressiert hinnimmt. Diese — erhebende und verstaubende — Abklärung wird für die allermeisten Menschen durch einen Prozeß der Zeit bewirkt. Ja, der Begriff der Geschichte ist nachweisbar so innig mit dem der Kultur verbunden, daß sich gewiß schon mancher gefragt haben wird, ob ein modernes Museum kraft dieses Widerspruches im Begriff überhaupt ein kulturell wirksames Institut sein könne. Und der Zwiespalt geht noch tiefer. Denn das moderne Museum will nicht nur eine Sammlung von Kunstwerken sein, sondern vor allem die Verwirklichung der über die materiellen Interessen hinausreichenden, kulturschaffenden Kraft eines sozialen Gebildes. Aber während diese sich einst in Kirchen und Chorgestühl, in Hochaltären und Glasfenstern, in Rat-, Korn- und Waghäusern reali-

sierte, ist heute der müde Rest europäischen Kulturwillens — unfähig, sich aus einem lebendig wirkenden Glauben heraus an dessen Kulturinstitut: der Kirche zu betätigen — vor die widerspruchsvolle Aufgabe gestellt, sich durch ein erstarrtes Denkmal zu verwirklichen, das Denkmäler aufbahrt, die der befruchtende und befruchtete Lebensstrom noch umrauscht.

Dieses moderne Museum zu schaffen, ist der Leiter eines alten Museums nicht der Mann, denn sein ganzes Fachwissen um die Vergangenheit gibt ihm kein Mittel, mit dem er an diesen ganz neuartigen Auftrag herantreten könnte. Für die Gegenwart existieren noch keine Schulen mit einheitlichen, Jahrzehnte währenden Stilen, sondern eine verwirrende Fülle von Temperamenten und Charakteren ohne jede gesicherte Wertprägung. Was in der Masse des Geschaffenen ist Kunst? Welches Werk, welcher Künstler hat Zukunft? Hier findet das historische Denken keinen Angriffspunkt mehr, sondern allein eine eingeborene

und lebendige Empfindung und ein vollkommenes Wissen um das künstlerische Phänomen. Dieses kann nicht allein durch Erwerbung historischer Kenntnisse erreicht werden; denn sie führen wohl in die Breite, aber nicht in die Tiefe, wohl in den äußeren, aber nicht in den inneren Umfang des Schaffens ein und erklären sich nicht aus sich selbst, sondern aus den sie überragenden Theorien des schöpferischen Triebes im allgemeinen und des künstlerischen Schaffens im besonderen. Mit andern Worten: der Leiter eines modernen Museums muß nicht zuerst Historiker, sondern vor allem Kritiker sein, das heißt ein Mensch, der aus eingeborenem Vermögen heraus jedes einzelne Werk nach absoluten Maßstäben zu beurteilen vermag. Ich sage: nach absoluten Maßstäben; denn als die menschliche Verkörperung aller überzeitlichen Schaffensgesetze, getragen von dem Glauben an die Wertordnung aller Erscheinungen des Lebens, konfrontiert der Kritiker das geschaffene Werk mit der Idee der vollkommenen Gestalt des schöpferischen

Triebes überhaupt, das individuelle Wollen und das allgemeine Sollen. Nur so wird es ihm möglich, verlassen von allen geprägten und traditionell geheiligten Wertungen, umbrandet von der wie Börsenwerte steigenden und fallenden Gunst des Publikums, hineingezogen in die von Neid und Günstlingswirtschaft zersetzten Künstlervereinigungen, die Kunst des gegenwärtigen Tages unter dem Gesichtspunkt der Ewigkeit zu betrachten, nach einem reinen Wertmaßstab auszuwählen, was die kulturelle Aufgabe des Museums erfordert.

Um diese zu erfüllen, muß der Leiter eines modernen Museums ferner Organisator sein, das heißt sich und sein Institut zu derjenigen Brücke machen können, über die alle Wege des Künstlers zum Publikum und des Publikums zu Kunst und Künstler führen. Will er das Beste sammeln, so muß er alles kennen, was seine Zeit hervorbringt. Darum wird auch das moderne Museum zunächst wechselnde Ausstellung sein müssen, aber eine Ausstellung, für die nicht mehr

die materielle Interessiertheit der Kunsthändler und die kulturelle Uninteressiertheit oder wahllose Eitelkeit der Künstler bestimmen, was aus der Masse des Geschaffenen zur Kenntnis des Publikums kommt, sondern sachliche Kritik, berechtigter Ehrgeiz und gesellschaftliche Anerkennung. Denn erst hier wird sich das Verhältnis zwischen dem Schaffenden und seinem Mäzen zu seiner vollen Fruchtbarkeit entfalten können, weil nicht mehr Laune und Aufdringlichkeit, sondern Sachkenntnis und Kulturgewissen es bestimmen. Und über die Einzelnen hinaus kann und muß der Museumsleiter die Einheit ihres organisierten Sozialgebildes mit den Künstlern verbinden, indem er die besten in die Stadt zieht, damit diese an ihnen zunächst Berater in allen künstlerischen Angelegenheiten und schließlich die Schöpfer der benötigten Kunstwerke finden kann. So wird — noch ehe an das Museum im engeren Sinne gedacht ist — eine Fülle von Beziehungen hergestellt, welche fruchtbares Kulturschaffen bedeuten.

Die kritische und organisatorische Fähigkeit sind zwei verschieden gerichtete Ausstrahlungen ein und derselben Grundbegabung, die, auf den empfangenden Laien bezogen, eine pädagogische zu nennen ist. Die allgemeine Aufgabe der Erziehung: die Anlagen des Menschen so zu entfalten, daß dieses individuelle Sein dem Ganzen der Kultur die größten Dienste leistet, wird für den Leiter eines modernen Museums zu der besonderen, zunächst Erzieher zur Kunst zu sein; dann durch die Kunst zur Anschauung als der Form, in der das künstlerische Schaffen im Gegensatz zum philosophischen und ethischen sein Weltgefühl ausdrückt; und schließlich zum Ganzen des Lebens. Lassen wir einstweilen diese ästhetische Erziehung als mittelbar beiseite; die unmittelbare Erziehung zur Kunst hat zwei Aufgaben: einmal den Laien an dieses Werk, diesen Künstler heranzuführen, dann ihm zu helfen, ihren Platz in der Hierarchie der künstlerischen Werte zu bestimmen. Die Erziehung zur Kunst muß zu einer

Wesens- und Rangbestimmung führen. Um den Laien zum Wesen der Kunst zu erziehen, hat der Museumsleiter verschiedene und sehr mannigfaltige Möglichkeiten, die ich zur Übersicht in drei Gruppen einteilen möchte. Er kann zunächst die Arbeit der Phantasie zeigen, und zwar an ihrem Verhältnis zur Realität, an der Verwirklichung einer bestimmten Konzeption und an der ihr eigentümlichen Stilbreite; er kann ferner die Entwicklung der Phantasie, die zwischen verschiedenen Werken liegt, aus diesen rekonstruieren; und er kann endlich die individuelle Eigenart der Phantasie aufzeigen, den eigentümlichen Charakter des Künstlers, welcher die Tätigkeit und das Wachstum der Phantasie ebenso mitbedingt, wie er in ihnen schon zum Ausdruck kommt.

Das erste Mittel zur Kunsterziehung ist zugleich das fundamentalste, wenigstens wenn die Gegenüberstellung von Natur und Kunst, von Modell und Werk im rechten Sinne geschieht. Ich möchte sie nicht so aufgefaßt wissen, als sei die Natur das erste und gegebene, in das sich der Künstler einfühlt, um durch Reproduktion des Einfühlungsergebnisses ein Kunstwerk zu erstellen. Aber auch nicht so, als sei eine abstrahierende Funktion des Künstlers Ausgangspunkt, um Natur in Kunst zu verwandeln. Sondern ausgehend von der philosophischen Grundanschauung, daß das künstlerische Schaffen selbst Natur ist und die Natur nichts anderes als ein schöpferischer Akt, scheint mir die Lösung des Problems ihrer Be-

Abbild. 1

ziehung in dem Aufzeigen der Art und Weise zu liegen, wie sich die beiden gleich ursprünglichen und gleich natürlichen Formkräfte, besser: ein Geformtes und eine formende Kraft, begegnen, um das Kunstwerk hervorzubringen. Jetzt ist das Geschaffene, die Natur, Auslösung und Bestimmung des Schaffens; der einzelne konkrete Gegenstand als Grundlage nur ein Sonderfall jener unmittelbar nicht faßbaren natürlichen Grundlagen der Werke Rembrandts oder Poussins. Denn die natürliche Einheit, die wir Laien scheinbar fest und greiflich vor uns haben, ist für den Künstler nur ein kleinerer Komplex von Erscheinungen, die er auf ihre Wurzeln hin abzugraben und aus ihnen neu, als nie dagewesen und im Zusammenhang mit dem Ganzen der Welt zu gestalten hat. Es wiederholt sich für ihn auf einem umzirkteren und gebundeneren Gebiete derselbe Prozeß (wenigstens der Tendenz nach), der auch der bestimmter realistisch-gegenständlicher Grundlagen entbehrenden Kunst alter Meister zugrunde liegt. Welches ist

nun in diesem — nicht als Einfühlungs-, Nachahmungs-, Spiel-, Mitteilungs- oder Abstraktionstrieb gefaßten — Sinne das wesentliche Verhältnis von Natur und Kunst (in einem speziellen Falle des Bildhauers Haller)?

Mir liegen sieben Photographien des Modells vor. Sie unterscheiden sich nach dem Alter der Dargestellten, hauptsächlich aber nach der seelischen Stimmung. Die eine zeigt die blühende, schneeweiße Reinheit des jungen Mädchens, das die Unschuld unberührten Lebens rein und ahnend zugleich trägt; eine andere den stechenden Aufblick der ersten Erkenntnis, den ein Lächeln niederbebenden Zorn der zum Wissen Erweckten; eine dritte die melancholische Schwermut versunkenen Weltsinnens, das auf die Seite herabsinkende Haupt, das Cézanne so oft und monumental gestaltet hat; eine vierte das volle Lächeln eines reifen selbständigen Menschen in die Welt hinein; eine fünfte die Dame der Gesellschaft; eine sechste jene völlig eingefangene Bedingtheit, die keine Zeit und

keinen Raum um sich kennt, die Kerkerstimmung unserer metaphysischen Gebundenheit, deren einziger Inhalt ein jetzt noch stummer Wahnsinn ist; und eine letzte: zusammengenommene Kraft, verhaltene Innerlichkeit, beherrschtes Wissen, zuschauendes Selbstbewußtsein, gebundene Freiheit und befreite Gebundenheit. Was von all diesen Mannigfaltigkeiten enthält Hallers Maske? Man möchte sagen: alles und nichts. Nichts — insofern keine einzelne dieser seelischen Stimmungen (oder eine der noch erdenkbaren anderen), die für dieses Individuum zwar momentan sind, aber jedem möglichen menschlichen Individuum zugehören, als material inhaltliche Gegebenheit dargestellt ist; alles — indem ein vielgestaltiges Leben als reine Intensität in dem Gesicht vibriert, ohne literarisch faßbar zu sein. Und damit kommen wir zu den ersten Bestimmungen des Verhältnisses der formenden Kraft zur geformten Natur: der Künstler muß dem Modell gegenüber einen bestimmten Standpunkt haben.

Jeder, der sich mit einer unzureichenden allgemeinen oder spezifischen Begabung die Aufgabe gestellt hat, ein Stück Wirklichkeit abzuzeichnen, wird das Erlebnis des „Grünen Heinrich“ gehabt haben: daß ihm das scheinbar so Eindeutige und Einfache zu einer verwirrenden Fülle wurde, die ihm mit ihren unzählbaren möglichen Ansichten und Zuständen von sich aus keinen festen und alle andern an Notwendigkeit überragenden Ansatzpunkt anwies und damit für ihn unfaßbar blieb. Auch dies weiß jeder aus der oberflächlichsten Beobachtung der Tatsachen, daß von mehreren Menschen, die vor denselben Gegenstand gestellt sind, auch nicht zwei zu der gleichen Auffassung dieses Gegenstandes kommen. Dies hat seine Ursache darin, daß das Auge, mit dem wir sehen, kein blinder Mechanismus ist, der immer und überall gleich arbeitet, sondern ein lebendiger Organismus, der die ganze Individualität des Sehenden in sich gesammelt trägt und mit der schöpferischen Kraft, die dieser zu eigen ist, in die Welt hin-

einschaut und sie so als schon geformte erfaßt. Daraus folgt, daß jede Stellung des Menschen zur Welt subjektiv und objektiv zugleich bestimmt und bedingt ist und daß das Verhältnis dieser beiden Elemente in einem genauen Verhältnis der Wechselseitigkeit steht. Aber es gibt sehr verschiedene Arten des Verhältnisses zur Welt. Ist der Mensch unfruchtbar, so wird er die Dinge nicht als Wirklichkeiten erleben, sondern als Symbole für Wirklichkeiten unerlebt hinnehmen. Ist der Mensch gewohnt, in dem Kreis seiner Zustände befangen zu sein, so wird er auch an den Dingen nur ihre wechselnden Zustände sehen. Lebt der Mensch in einer ununterschiedenen Einheit, die noch keine individuelle Bestimmtheit gewonnen hat, so wird er auch die Dinge als schwebende Allgemeinheiten, die sich gegenseitig vertreten können, erleben und so weiter. Welches ist nun das künstlerische, schöpferische Verhältnis zur Welt? Wenn ich es durch die hauptsächlichsten Merkmale charakterisiere:

1. Der Künstler hebt in seinem Erleben

den radikalen Unterschied von Außen- und Innenwelt auf, indem er das Ding im Raum als einen neuen Zustand seiner Seele und seinen seelischen Zustand als einen Gegenstand im Ganzen der Welt erlebt, das Äußere als sein in sich hineinnimmt, das Innere als nicht sein aus sich herausprojiziert.

2. Der Künstler verbindet die durch keinen seelischen Zustand erreichbare, letzte Einheit unseres Bewußtseins, die reine Form unseres Wesens als Geschöpf, das Absolute, das wir als bedingte Wesen in uns tragen, so mit unsern wechselnden Zuständen und Erlebnissen, daß diese eine allgemeinmenschliche Bedeutung gewinnen, eine Notwendigkeit für die Menschheit im Menschen, Gesetzmäßigkeit.

3. Der Künstler faßt die Unendlichkeit und Immaterialität des Absoluten und die Endlichkeit und materielle Bestimmtheit des Bedingten, aus denen beiden er selbst und jedes Geschöpf notwendig bestehen muß, zu einer unendlichen Endlichkeit und unbestimmbaren

Bestimmtheit zusammen, so daß das Endliche und Konkrete an jedem Punkt seines Daseins die Heiligkeit und Schwingweite des Göttlichen hat und das Absolute zu greifbarer, materieller und individueller Bestimmtheit geworden ist.

4. Der Künstler erlebt sein Verhältnis zur Welt unmittelbar — nicht erst mittelbar durch Transponierung — in einem bestimmten Material, welches für ihn der einzige Stoff ist, in dem sich Innen und Außen, das Absolute und das Bedingte überhaupt als vereinbar darzustellen vermögen.

Fassen wir diese Merkmale zusammen, so können wir sagen: Die Kunst oder der Künstler tritt der Natur mit einer individuellen Idee in inhaltlicher, formaler und materialer Bestimmtheit entgegen in dem Sinne, daß er sie ebensosehr aus der Natur herausreißt, wie er sie in sie hineinträgt. Diese individuelle Idee konzentriert einerseits das gesamte Verhältnis des Künstlers zur Welt, andererseits ist sie der Keim, aus dem sich der Aufbau des Kunstwerkes entwickelt. Sie

ist der tiefste Scheidepunkt nicht nur für die individuellen Unterschiede der Künstlerpersönlichkeiten, sondern auch für die Arten und Stufen des schöpferischen Triebes überhaupt.

Verlassen wir für einen Augenblick die rein theoretischen Erörterungen, um das Eigentümliche der individuellen Idee Hallers zu bestimmen. Indem er das Modell als Erlebnis in sich hineinnahm, befreite er jenes von allen momentanen und materiellen Bestimmtheiten; indem er sich im Modell konkretisierte, wurde er selbst von allem Verhaftetsein an Diesem und Jenem befreit und zu der Reinheit seines Wesens geführt, die versonnener Traum und blühende Sinnlichkeit zugleich ist. Und darin scheint mir das Bedeutsame dieser Arbeit für Haller zu liegen: daß er sich aus allen Zerstreuungen in einzelne Ausdrucksgebärden und Körpertypen sammelte, um in dieser Maske ganz und alles zu sein, was er ist. So kam er vom Porträt, mit dem er begann, schließlich zu dieser Lösung, in welcher die göttliche Einheit und die individuelle

Einzelheit, die wesenlose Unendlichkeit und die bestimmte Mannigfaltigkeit so durchdrungen und eins sind, daß das Erlebnis auch eine rein plastische Ausgestaltung zur Folge haben mußte.

Welches ist nun das Verhältnis des Naturkörpers zum Kunstkörper, das Eigentümliche der künstlerischen Gestalteinheit, die aus dem eindeutig bestimmten Keim der individuellen Idee herauswächst, ihr Aufbaugesetz im Verhältnis zu dem des natürlichen Geschöpfes?

Dieses werden wir in einem vielfachen Sinne als Einheit einer Mannigfaltigkeit bezeichnen können. Bleiben wir bei dem Beispiel des Kopfes und beschränken uns zunächst auf das Seelische, so tritt dieses uns in Kinn, Mund, Nase, Auge, Stirn, Wangen in verschiedenartigen Brechungen als Wille, Bewußtsein, Sinnlichkeit, Herz, Intelligenz entgegen, und wir halten uns an diese Vereinzelungen in der Gewißheit, daß wir wie *einen* Körper so auch *eine* Seele vor uns haben, ohne diese Mannigfaltigkeiten — mögen die Zusammenhangs- oder die Widerstreits-

spannungen klein oder groß sein — in ihrem bestimmten Einheitsgrund, zu erfassen oder zu begreifen. Dieser ist nun aber das Fundament für die Einheit der Kunstgestalt. Der Künstler sammelt nicht nur die Auseinanderlegung der natürlichen Mannigfaltigkeit in ihre natürliche Einheit, sondern er geht von ihr aus, er ist sie, und zwar nicht nur in diesem oder jenem Gegenstand, sondern in ihrer Totalität. Wie sehr ihm auch die Gegenstände helfen mögen, zur Gottheit zu kommen — und es ist kein Zweifel, daß sie ihm helfen —, so bewährt er diese doch erst, indem er sie zu einem Gegenstand bestimmt und diesen zu einem Zustand konkretisiert, das heißt durch den seelischen Realisationsprozeß. Hieraus folgt: daß die seelische Ausdrucksbestimmung im einzelnen Sujet nie weiter gehen kann als das Einheitsempfinden der Welt es erlaubt, und daß für die Darstellung des letzteren die seelischen Mannigfaltigkeiten nur Mittel und Möglichkeiten, nicht Selbstzwecke und Gegebenheiten sind. Das eigentliche Thema der künst-

lerischen Realisation ist nicht der einzelne seelische Zustand, sondern die Anschauung des Ganzen der Welt. Und dieses geistige Thema wird auseinandergelegt, variiert, verknüpft — kurz mit dem ganzen Reichtum der schöpferischen Begabung an den Mitteln des seelischen Ausdruckes durchgespielt. Diese erhalten so eine ganz neue Art von Einheitlichkeit, und zwar einerseits durch den bestimmten Grad von Lebensintensität, andererseits durch die Intensitätsabstände der einzelnen seelischen Funktionen voneinander innerhalb der geistigen Einheit. Indem der Künstler die von der Natur geschaffene Mannigfaltigkeit der Erscheinungen abbaut, um zu dem einen Quell vorzudringen, welcher in jene aufgegangen zu sein scheint, indem er uns ihren Zusammenhang untereinander aus diesem Urgrund fassen und begreifen läßt, hat er die Möglichkeit gewonnen, über das hinauszugehen, was die Natur unter bestimmten, oft ungünstigen Bedingungen geschaffen hat, und den Kern, indem er ihm in seinem Geiste bessere

Entwicklungsmöglichkeiten gibt, zu einer Frucht auszureifen, die Anlage zu einer Erfüllung zu bringen, die über die verwirklichte Natur hinausgeht. Indem er diesen äußersten für ihn erreichbaren Grad an Lebensintensität festhält, und zwar als diesen eindeutig bestimmten, entzieht er den entstehenden Kunstkörper dem Gesetz des Naturkörpers: in wechselnder Intensität leben zu müssen, seiner vollen Erfüllung bald nah, bald fern zu sein. Und von dieser höchsten und eindeutigen Lebensintensität des Ganzen aus vermag er dann auch die Intensitätsabstände der einzelnen seelischen Funktionen voneinander festzulegen. Denn der Aufbau des geistigen Themas hat seine eigene Gesetzmäßigkeit, und da diese in der Konzeptionsrealisierung der Bedeutung nach vorausgeht, so ist ein allgemeines Gefüge geschaffen, welches nicht nur bestimmt, wieweit die psychische Realisierung gehen darf, sondern auch dem Verhältnis der psychischen Funktionen zueinander allgemein gültige Gesetze vorschreibt:

daß in jeder einzelnen Funktion, respektive in ihrer körperlichen Erscheinung auch die übrigen seelischen Funktionen mitschwingen müssen; daß keine der natürlichen Möglichkeiten vollkommen negiert werden darf, sondern daß die Tendenz des Künstlers auf die Erfüllung aller gerichtet sein muß; und schließlich, daß die gesamten Funktionen untereinander ein harmonisches Gleichgewicht bilden müssen. Damit ist nicht gesagt, daß alle gleichwertig sein müssen, aber es ist doch der in der Natur so häufige Fall ausgeschlossen, daß *eine* Funktion die ganze Lebenskraft an sich reißt, während die übrigen verkümmern; daß eine die andere vergewaltigt oder daß sie untereinander in einem unversöhnlichen Gegensatz stehen. Das ist der prinzipielle Unterschied zwischen dem Nur-Porträt (im weitesten Sinne aller psychischen Abbildung, die fälschlich Kunst heißt) und der echten Kunst.

Was wir eben über das Verhältnis des Geistes zur Seele gesagt haben, gilt in prinzipieller Analogie von dem Verhält-

nis des Raumes zum Körper. Und wie sich dort das Problem des Psychologismus löste, indem uns die Bedeutung des Seelischen für die Kunst klar wurde, so wird sich uns hier das Problem der Anatomie und ihrer Bedeutung für Plastik und Malerei aufhellen. Zunächst ist zu sagen, daß der Künstler bei der formalen Verwirklichung seiner Konzeption nicht vom Körper, sondern vom Raum ausgeht. Aus dem Wesen dieses letzteren — so wie er seiner individuellen Idee erfaßbar ist — gewinnt er eine Begrenzung, welche innerhalb einer sichtbaren Einheit alle Grundgesetze der Relationen von Höhe, Breite und Tiefe klar darlegt. Wir können hier von einer Bindung der Dreidimensionalität in dem Sinne reden, daß der prinzipiell als unendlich vorstellbare, realiter mit unbestimmter Endlichkeit sichtbare Raum nach Höhe und Breite begrenzt und die Tiefe gleichsam in diese Fläche hineingezogen, mit ihr in lebendige Beziehung gesetzt wird, so daß ein neues Tiefenmaßverhältnis entsteht, das den Schein der natürlichen Entfernung

in kleinsten Abständen vorzutäuschen versteht. Es liegt nun im Wesen der Kunst, daß sie diesen Raum nicht rein an sich darstellen kann, sondern nur an einem Körper, daß sie sich notwendig in einen Körper konkretisieren muß wie der Geist in seelische Bestimmtheit. Damit ist aber gesagt, daß die anatomische Struktur des Körpers nicht das letzte fundamentierende Grundgesetz der formalen Realisation ist, sondern daß sie ihrerseits bedingt ist durch die Gesetze des Raumes und des Geistigen, welches sich an den räumlichen Grundformen verwirklicht. Sowenig eine richtige anatomische Darstellung eines Körpers schon Kunst ist, sowenig ist eine Verletzung der Anatomie schon das Ende der Kunst. Anatomische „Unrichtigkeiten" und „Unwahrscheinlichkeiten", ja sogar „natürliche Unmöglichkeiten" sagen nichts gegen die künstlerische Bedeutung als solche, sofern sie aus dem geistig erfüllten Raumgebilde mit Notwendigkeit herauswachsen. Doch wird der Künstler immer bestrebt sein, die anatomischen Eigen-

gesetze des Gegenstandes mit der Raumkonzeption in Harmonie zu bringen, weil er nur so die Starrheit des Gesetzes überwindet und die Freiheit spielender Kraft, die Natürlichkeit des schönen Scheins, die Unabsichtlichkeit des Unterbewußten erreicht. Fassen wir die formale Seite der Realisation zusammen in den Begriff der Klärung der Form, so haben wir also hierunter zunächst zu verstehen: die Klarlegung räumlicher Verhältnisse an der anatomischen Struktur des Gegenstandes. Diese Klarlegung zeigt sich in dem — letzten Endes rein optischen — Verhältnis der Teile zum Ganzen und der Teile untereinander. Aus den bisherigen Darlegungen folgt von selbst, daß das Ganze des Kunstkörpers nicht mit dem Ganzen des Naturkörpers notwendig identisch sein muß, wenn auch die einwohnende Tendenz auf Vollendung dahin weist. Aber die einmal gesetzte Formbegrenzung des Kunstkörpers bedingt dann auch, als Einheit aller möglichen Variationen, die spezielle Gestaltung aller einzelnen Formen. Je fester

das kubische Gefüge und je inniger die Einzelheiten Variationen desselben, um so selbständiger und bestimmter können die Einzelformen herausgearbeitet werden, ohne ihren Zusammenhang zu verlieren. Dieser ist nun seinem inneren Wesen nach kausal, seiner äußeren Erscheinungnachkontinuierlich; das heißt: der dem schauenden und tastenden Auge ununterbrochene und lückenlose Weg von Form zu Form gründet darin, daß eine Form die andere bedingt, eine sich aus der andern entwickelt, eine die andere hält und über sich hinausweisend das Ganze in jedem Augenblick gegenwärtig macht. Diese formale Einheit der Mannigfaltigkeit hat eine untrügerische Erscheinung in der Atmosphäre, welche die Bestimmtheit der einzelnen Form umhüllt, eine in die andere einbettet, ihre Übergänge und Zusammenhänge erfüllt und über das ganze Kunstgebilde eine Luftschicht legt, welche es vom Naturraum trennt und in eine Distanz zum Beschauer rückt. Diese ist sowohl die äußere, aus welcher das Kunst-

werk am besten gesehen wird, wie die innere, mit welcher Heiligkeit und Daseinsbestimmtheit der Betrachter erfüllt wird.

Diese beiden Reihen: die Bestimmung der seelischen Mannigfaltigkeit durch die geistige Einheit und die Konstituierung der körperlichen Form durch die Grundgesetze des Raumes, sind natürlich nicht auseinanderliegende parallele Reihen, sondern ein und dieselbe Verwirklichung der individuellen Idee von zwei verschiedenen Gesichtspunkten her gesehen. Nur so decken sich Innen und Außen, Geist und Erscheinung, während die Verabsolutierung einer der beiden Reihen notwendig aus dem Gebiet der Kunst herausführen muß, sei es in ein Reden über metaphysische oder psychologische Probleme hinein — was für die Kunst als solche in beiden Fällen ein inhaltlicher Materialismus ist —; sei es in einen reinen Schematismus formalistischer oder dekorativer Art.

Unsere bisherigen Erörterungen über das Verhältnis von Natur und Kunst

könnten wir dahin zusammenfassen, daß sie zwei verschiedene Erscheinungsformen eines und desselben schöpferischen Triebes sind und daß die Aufgabe der Kunst darin besteht, aus derselben Quelle und nach denselben Gesetzen, nach denen die Natur ihre Geschöpfe formt, auch ihre Werke zu schaffen. Der fundamentale Unterschied aber liegt darin, daß zu dem Verhältnis des Unbedingten zum Bedingten die Kategorie der Relation des Menschen zum Gegenstand bestimmend hinzukommt. Dies hat zur Folge, daß dem Menschen weder das Absolute noch irgendein Ding an sich zugänglich ist, daß er aber vermöge der individuellen Idee von ihnen einerseits den unendlichen natürlichen Schaffensprozeß verendlichen muß, andererseits aber gerade dem begrenzten eine dem Werden entrückte Notwendigkeit geben kann. Mit andern Worten: Natur und Kunst haben dieselben metaphysischen Wurzeln, aber einen verschiedenen Erscheinungscharakter, besser noch: Beziehungscharakter zum Menschen. An die Natur

treten wir von außen heran, das heißt an ihre äußere Gestalt und an ihre wechselnden Zustände, an ihr Gestaltschema und ihre individuelle Bestimmtheit, an ihre Vereinzelung und Zufälligkeit. Die Kunst hingegen zeigt uns die Welt aus ihrer einheitlichen (absoluten) Quelle und in der Totalität des Daseienden, in der Übereinstimmung von Notwendigkeit und Freiheit, Körper und Seele. Der schöpferische Trieb der Kunst ist der sich bewußt gewordene Schaffenstrieb der Natur.

Gegen diese innige Verwandtschaft bei aller Unterschiedenheit könnte nun sprechen, daß der Künstler sich eines Materials bedient, das mit dem natürlichen Geschöpf, das er darstellt, keinerlei Verwandtschaft zu haben scheint. Was hat der Gips mit Haut, Fleisch, Knochen und Blut zu tun? Aber ganz abgesehen davon, daß es kein künstlerisches Material gibt, das aus der Natur herausfällt und mit dem des Modells keinerlei gemeinsame Kategorien hat, ist ja das Modell nicht der eigentliche Gehalt des

Schaffensaktes, sondern nur die Gelegenheit zu seiner Darstellung. Es handelt sich um den viel größeren Kontrast: ein geistiges Gebilde material festzuhalten, das „Geistgeborene fest zu bewahren“. Hierzu hat der Künstler zwei verschiedene und doch zusammenhängende Arten von Mitteln. Die ersten können wir so analysieren: Der Künstler läßt den eigentümlichen Charakter der jeweiligen Materie gelten, er arbeitet aus ihrem Wesen heraus, statt ihr entgegen. Er verwendet die Materie zur Stoffbezeichnung des darzustellenden Gegenstandes, und zwar Stofflichkeit im weitesten, das heißt lebendigen Sinne; in unserem besonderen Falle, um den Eindruck atmender, warmer, von Blut durchkreister Haut zu erwecken. Er gibt der Materie den spezifischen seelischen Ausdruck des Ganzen und differenziert ihn in den einzelnen Teilen der Materie, wozu ihm unter anderm die Schwere und Leichtigkeit, das Lagern und Streben, das Lasten und Tragen dient. Diese drei verschiedenen Stoffcharaktere können aber in

derselben Materie nur verbunden sein, wenn sie einen gemeinsamen und übergeordneten Bestimmungsgrund haben. Dies ist die Vergeistigung der Materie, welche nicht die Addition der drei Stoffcharaktere ist, sondern etwas völlig Eigenes, das den Umfang und das gegenseitige Verhältnis, in dem jene realisiert werden können, von sich aus bestimmt. Zu dieser Totalisierung und Vergeistigung der Stoffcharaktere kommt die Totalisierung und Vereinheitlichung der optischen Erscheinungsweisen im Material. Daß dieses der Formgebung dient und in welchem Sinne, haben wir oben erörtert. Daraus folgt aber auch, daß jedes plastische Gebilde sein eigenes Licht und eine gesetzmäßige Ordnung desselben in sich tragen muß. Denn restlos dem wechselnden Licht der Wirklichkeit unterworfen, könnte kein einheitlich und gesetzmäßig zusammenhängendes Formgebilde bestehen. Aber auch einen bestimmten farbigen Charakter trägt jede Plastik in sich, und zwar unmittelbar in seiner Form, nicht mittelbar durch eine

unbewußte Übertragung des seelischen Eindruckes in eine Farbe. Die künstlerische Möglichkeit, eine Plastik zu bemalen, hängt von dieser geschaffenen, dem kahlen Material eingeprägten Farbigkeit ab. Form: das heißt Masse und Linie, Licht und Farbe zu einer Einheit geistig zusammengeschweißt, nehmen dem Material seinen natürlichen Stoffcharakter zugunsten formaler Erscheinungswerte, während andererseits diese durch den *geschaffenen* Stoffcharakter die formale Bedeutung erfüllen und konkretisieren.

Wenden wir uns von diesen allgemeinen und theoretischen Erörterungen zur konkreten Anschauung der Maske Hallers, so genügen einige Hinweise, um klarzumachen, wieweit Haller hier das künstlerische Formen getrieben hat. Obwohl die Maske ursprünglich für Ton konzipiert war, ist das Eigentümliche des Gipses, seine Pulvrigkeit und Schneidbarkeit, das technisch Bestimmende geworden. Bewundernswert, wie der Künstler seine weißkalte Herz- und Charakter-

losigkeit überwunden, ihm warmes, diffuses Licht abgerungen hat. Die Bestimmtheit der Formen ist außerordentlich klar, mag man sich nun an Einzelheiten halten wie an die beiden diagonal sich begegnenden konkaven und konvexen Formen unter den Augenbrauen, um von ihnen aus zu immer größeren Zusammenhängen fortzuschreiten, wie zum Beispiel von ihnen das Auge gefaßt wird — eine wirkliche Kugel trotz der Höhle! —, wie am Nasenrücken eine seitwärts gelagerte Form um die tieferen Schichten unter dem Auge herumgreift und mit den vom Backenknochen bestimmten Formen zusammentrifft, um von hier aus zu der Form anzuschwellen, welche die Seite der Nasenwurzel faßt und so weiter; oder mag man eine als Ganzes sprechende Form hernehmen, wie die Stirn, und ihrer diskreten Gliederung in Front-, Diagonal- und Seitenflächen nachgehen. Man beachte die große Festigkeit im Gerüst durch die Klarheit und Spannung, mit der die Wagrechten von Kinn, Mund, Augen, Stirn übereinandergelagert und

durch die Senkrechte der Nase zusammengehalten sind, und zugleich die unaufdringliche Ausdrucksbestimmtheit und Ausdrucksdifferenzierung, das wohlige, weiche Eingebettetsein der Formen ineinander; man beachte die Einheit der kubischen Masse als Ganzes und die Mannigfaltigkeit der an- und abschwellenden Formen, ohne daß Vielheit und Einheit irgendwo dualistisch auseinanderfallen oder äußerlich-absichtlich aneinandergebunden sind; man beachte, wie die geistige Weite mit der konkreten Einzelform zum Beispiel des Mundes verbunden ist! Man wird fühlen, daß der Künstler einen eigentümlichen Kunstkörper vor uns hingestellt hat, den wir nach seinem Willen deutlich und klar in bestimmter Führung unseres Auges sehen und der uns so an sich selbst eine sinnvolle Ordnung empfinden läßt, die wir als Laien dem einzelnen Naturgegenstand gegenüber nicht haben, obwohl sie das Ganze der Natur beherrscht.

Ein anderes Mittel, dem Wesen der Kunst nahezukommen, besteht darin, die Entwicklung der gestaltenden Phantasie an einem und demselben Sujet zu beobachten. Aber wir müssen von vornherein bedenken, daß der Prozeß des Werdens selbst unmöglich Gegenstand der Schilderung sein kann, weil er sich schon dem Erleben entzieht und wir im günstigsten Fall Etappen des Gewordenen verzeichnen können. Aber die genaue Analyse der verschiedenen Gestaltungsformen wird uns wenigstens alle die Elemente zeigen, an denen sich die Entwicklung vollzogen hat und uns so an das Wesen des Gestaltungsprozesses der betreffenden Phantasie heranführen, wie es sich nach ihrer Entwicklung aus dem

Abbild. 2 und 3

einmaligen und unzugänglichen Lebensvorgang in der Zeit darstellt.

Wir haben in den beiden Arbeiten Tscharners Skizze und Bild vor uns. Skizze: das ist die Gelegenheit zum Gedicht, der zufällige Eindruck, den dieser Mensch empfängt, ein Stück inneres Leben, rein als solches, als visionäre Erscheinung nach außen projiziert — ein Stück Natur, empfangen und gegeben durch eine andere Natur im Augenblick ihrer höchsten Ichkonzentration. Bild: das ist die Notwendigkeit des Gedichtes, die lebendige Gestalt eines sich selbst genügenden Kunstwerkes, welches über den Gegensatz von Eindruck und Ausdruck, von Natur und Ordnung, von Ich und Welt hinausgehoben ist — ein geistiges Geschöpf. Wie stellt sich dieser allgemeine Unterschied individuell für diesen Künstler und in den einzelnen Bestandteilen der beiden Arbeiten dar?

Der seelische Ausdruck der Körperhaltung und Gebärde ist auf der Skizze ein äußerer, momentaner, nur daseiender. Er spielt in der imaginären Kurve zwi-

schen Gesicht und Händen, dauert mit der Senkung des Kopfes, der sich augenblicklich heben könnte, meint nur die eigene erlebende Person und nichts als den seelischen Zustand dieser sinnenden Versunkenheit. Im Bild vibriert das Seelische nicht mehr zwischen zwei Körperteilen, es fällt durch das Gesicht in den Körper hinein und die Hände werden nun durch das innere Auge getroffen. Der aufgerichtete Kopf hat eine Beziehung zum Beschauer, ist Schnittpunkt des Innen und Außen, des Nur-Individuellen und des Sozialen. Diese Hineinstellung des Seelischen in die Welt ist keine willkürliche Absicht, sondern beruht darauf, daß es einerseits in seiner besonderen Beschaffenheit genauer bestimmt, andererseits mit dieser Bestimmtheit aus dem individuellen Dasein ein nachfühlbar Allgemein-Menschliches, aus dem Gefühlszustand eines einzelnen Geschöpfes eine Seinsform einer freien Person, aus der naturbedingten Stimmung das konkretisierende Mittel einer Weltanschauung geworden ist.

Dieser Verinnerlichung, Erweiterung und Befreiung des Seelischen, seiner Bestimmung zur Unbestimmbarkeit entspricht aufs genaueste die Klärung und Festlegung von Gebärde und Haltung des Körpers. Das Sitzen des Mädchens ist deutlicher, obwohl es nicht mehr buchstäblich abgebildet ist; der Ellbogen tippt nicht mehr an die Tischkante, sondern ruht fest auf der Platte; die Hände berühren sich nicht nur mit den Fingerspitzen, sondern die eine greift fest um die andere; der innerleibliche Weg des Seelischen hat eine genau abgemessene Länge und intensive Spannkraft, so daß die Haltung des Kopfes und seine Entfernung von den Händen unwillkürlich und unverrückbar geworden sind. Ich meine es nicht so, als ob sich in der Skizze der seelische Ausdruck und die Bewegungen des Körpers nicht vollständig deckten. Ihre Beziehung ist eine adäquate, aber sie selbst sind nicht in sich notwendig. Darum hat der Künstler die Funktionen des Körpers, ihre Beziehungen zueinander und zu den Dingen

um sie herum aus dem Zufälligen und Augenblicklichen ins Allgemeine und Dauernde abgewandelt.

Die Idee des Bildes erschöpft sich nicht in der Beziehung des Körperlichen zum Seelischen. Es kommt zunächst hinzu das Verhältnis des Gegenständlichen (Figürlichen) zum Raum, wobei ich unter Gegenstand verstehe jedes Ding in seiner Einheit von Körper und Seele, unter Raum die Einheit des dreidimensionalen Richtungsschematismus mit der kosmischen Bestimmtheit. Beginnen wir mit dem Äußerlichsten: der *Stellung* des Gegenständlichen im Raum. Das Mädchen ist aus der Mittelachse des Bildes in die rechte Hälfte hinübergerückt, der Unterkörper ist nicht mehr gegeben, dafür der Oberkörper durch Steigerung von Breiten- und Höhenproportionen zu stärkerer Betonung und Wirksamkeit gebracht. Dem entspricht die erhöhte Wirklichkeit der andern Gegenstände wie die Hinzufügung neuer. Es wäre sehr ungenau ausgedrückt, wollte man diesen Tatbestand durch die Alternative umschrei-

ben, daß in der Skizze die Figur durch den Raum, im Bild der Raum durch die Gegenstände konstituiert wird. Vielmehr ist in beiden eine Gleichgewichtigkeit der zwei Elemente vorhanden, welche darum so schwer mit Worten zu fassen ist, weil sie den Indifferenzpunkt, die ideelle und harmonische Mitte beider Extreme darstellt. Der Unterschied ist vielmehr der, daß im Bild das Gegenständliche den Raum klarer und angemessener konkretisiert und umgekehrt der Raum das Gegenständliche eindeutiger und voller im Unkörperlichen vollendet. Diese Tendenz zu engerer, dringlicherer Ausdrucksbindung gewinnt ihre formale Erscheinung in der Art, wie die Figur in die Tiefendimension des Raumes eingefügt ist. Nicht, daß in der Skizze das Mädchen vor einem Hintergrund steht oder gar aus dem Bildraum herausfällt. Von einem vollkommenen Dualismus von Raum und Gegenstand kann nicht die Rede sein, aber ebensowenig von einer restlosen Zusammenschmelzung zu einem

einzigen Kunstkörper. Alle einwärts strebenden Linien und die vorgebeugte Haltung des Mädchens haben eine Funktion zur Erschließung des Raumes, aber sie *sind* noch nicht Raumfunktion. Der Raum hinter dem Mädchen hat eine atmosphärische Funktion, die um den Körper herum greift, aber sie *ist* noch nicht *die* räumliche Atmosphäre *dieses* Körpers. Erst im Bilde ist die Raumfunktion des Körpers und die Flächenfunktion des Raumes zur Einheit eines neuen Gebildes geworden. Sie kommt in erspürbaren Mitteln von doppelter Art zur Erscheinung. Einmal in der Differenzierung und Bindung senkrechter, im Raum hintereinanderliegender Flächen. Die Farbe, welche Hände, Gesicht und Wand, das Weiß, welches den Kleidkragen und das Bild bindet, das Braunrot des Kleides und das Grün des Stuhlrückens, die sich trennend zwischen sie einschieben — sie bezeichnen räumliche Abstände, deren Weite genau abgemessen ist durch die Unterschiedenheit der Tonwerte einerseits, durch den optisch-har-

monischen Zusammenklang benachbarter Farben andererseits. Der Raum wird nach seiner Tiefe in klare Flächenschichten gegliedert und diese zu einer Flächeneinheit zusammengebunden, so daß ein zwischen real sichtbarer Tiefengliederung und imaginärer Bindung zu flächenhafter Ununterschiedenheit schwebender Bildraum von großer innerer Festigkeit entsteht. Die zweite Art der Mittel besteht in der größeren Gehaltsbestimmung des Atmosphärischen im Raum nach der kosmisch-seelischen Seite hin. Der Raum der Skizze ist nicht ein ausdrucksleeres Schema, es vibriert Leben in ihm, aber es ist zu gleichmäßig und zu unbestimmt. Tscharner bestimmt es, differenziert es und macht es gerade dadurch nachfühlbarer und einheitlicher in einer der oben geschilderten Weiterbildung des Seelischen und Körperlichen analogen Weise. Im Gegensatz zu der einheitlichen Fläche der Skizze, in der blaue und grüne Töne ineinander vibrieren, ist die linke von der rechten Seite des Bildes deutlich nach Farbe, Licht, warm und kalt, nach wag-

rechter und senkrechter Lage geschieden. Was diese Gegensätze zusammenhält, ist nicht nur die wechselseitige Korrespondenz zu den unteren Flächen des Bildes, nicht nur die Kontinuität in der Abstufung der Übergänge, sondern die Einheit der Stimmung, die im Räumlichen den seelischen Ausdruck des Kopfes und die Gebundenheit der Gebärde befreit und vollendet. So zeigt sich hier die Entwicklung der materialen Seite der Phantasie, ohne in Literatur zu fallen, wie im ersten Mittel die der formalen, ohne formalistisch zu werden.

Nehmen wir nun Bild und Skizze als Ganzes, so können wir die Unterschiede der sich entwickelnden Phantasie nach den Gesichtspunkten der Flächenaufteilung und der dynamischen Auseinanderlegung analysieren, welche als Gliederung des Kunstkörpers und als Gliederung des geistigen Gehaltes aufs engste zusammengehören. Daß die Flächenaufteilung eine völlig verschiedene geworden ist, zeigt der erste Blick. Die Fläche ist durch mehr Gegenstände besetzt, sie

hat an Festigkeit und Gliederung gewonnen. Auch wo keine Gegenstände sind, sind ihre Teile scharf voneinander getrennt, genau umgrenzt. Der Grundrhythmus der Flächenbesetzung differenziert und kompliziert sich in dem Maße, in dem die Grundrichtungen und die optisch faßbarsten Teillinien der Fläche zu eindringlicherer Sprache kommen. Die symmetrische Reihenordnung um die Mittelachse, die sehr geeignet war, den ersten unmittelbaren Eindruck auf seine wesentlichen Momente zu ordnen und auch einige dekorative Ausschnitte zwischen den Gegenständen zu schaffen, genügt nicht mehr. Aus der Aufreihung in der Fläche wird ein Abwägungsverhältnis räumlich-diagonal gegenüberstehender Massen; aus dem optisch einfachen Schematismus der Symmetrie wird ein vielfach variiertes Ineinander- und Durcheinanderspielen Senkrechter, Wagrechter, Diagonaler, kurz die Einheit eines für das Auge nicht mehr leicht auseinanderlegbaren quasi Organismus. Die einzelnen Flächen stehen nicht mehr

zufällig nebeneinander, sondern man hat das deutliche Gefühl, daß die eine ist, weil die andere ist, und daß die eine diese und solche ist, weil die andere jene und solche ist. Dieser kausale Zusammenhang der Flächen im Bilde — gegenüber der Skizze — wird auffallend deutlich im Verhältnis der Tischfläche zur Kleidfläche, insbesondere durch die Schräge des vorderen Randes zur Haltung der Hände. Es ist, als ob das eine das andere genau bedingt, während eine solche Beziehung des Auseinanderhervorgehens, des Sichaneinanderhaltens in der Skizze weder an dieser noch an einer andern Stelle zu finden ist. Man vergleiche einmal, wie durch innere Notwendigkeiten die Linie des Kleidkragens an die der Armhaltung gebunden ist, während es sich in der Skizze um eine äußere Relation handelt, deren Absichtlichkeit und dekorative Art in den beiden über den Knien auseinanderfallenden Kleidteilen noch deutlicher wird. In den drei Weiß dieses Bildes: dem Blatt auf dem Tisch, dem Kleidkragen und dem Bild an der

Wand, wird dann die Erscheinungsseite dieses einwohnenden Bedingungsverhältnisses deutlich: das genaue Gegeneinanderabgewogensein der Flächen nach Größe, Form, Farbe und Tonwerten. Man prüfe Flächenrelationen wie die Aufteilung des Kragens durch das Haar, des Stuhlrückens durch den Kopf, der Wand durch das Bild, und man wird überall dasselbe finden: wie Flächen von verschiedener Form, Größe und Lage — in sich wohllautend — miteinander harmonisch zusammenklingen. Der Begriff der Schönheit in dem rein formalen Sinne wird sich als der einzig deckende einstellen.

Noch bedeutsamer ist der Unterschied in der Gestaltungsdynamik. Von einer Auseinanderlegung des Gehaltes in seinen sich selbst setzenden Konflikt kann in der Skizze ebensowenig die Rede sein wie von seinem Wachstum durch die verschiedenen Bewußtseinsstufen und Bedeutungsgrade. Erst im Bild wird aus der umschließenden Gebärde der Hand der doppelte Ausdruck des Gesichtes:

Drängen und Binden, Ruhen und Schauen, treibendes Leben und Bewußtheit des Lebens, dumpfe Tiefe und leuchtende Lösung. Erst im Bilde wächst dieser Dualismus zu immer größerer Spannweite bis in die äußersten Enden des Raumes, um von ihm der Gestalt nach zusammengehalten zu werden. Dies aber ist nur möglich, weil dem Künstler die äußere Erscheinung, der Stoff zur Idee geworden ist, das heißt zu einer Vorstellung, die mit dem Einheitskern seines Wesens verbunden ist und — aus ihm herausdrängend — das Ganze seines Formwillens und seiner Formkraft ins Spiel setzen muß. So kommt hier Bereicherung zu größerer Mannigfaltigkeit und Bindung derselben zu größerer Einheit zustande.

In den Darstellungsmitteln als der äußersten Erscheinungsrealität des Bildes werden alle Entwicklungsmomente noch einmal anschaulich. Betrachten wir zunächst das Verhältnis von Licht und Farbe, welches ja als das einer Einheit zu ihrer Mannigfaltigkeit besonders

bedeutsam ist, so sehen wir auf der einen Seite, daß die Farbbestimmung des Lichtes differenzierter geworden ist, und daß diese Teile selbst gefestigte Struktur und damit erhöhte Wirklichkeit gewonnen haben; auf der andern Seite aber, daß die Farben viel inniger und selbstverständlicher zusammenhängen, so daß trotz der größeren Mannigfaltigkeit eine stärkere, beruhigtere Einheit der Farben im Licht entsteht. Dies beruht darauf, daß das Licht selbst nach seinen Qualitäten warm und kalt, hell und dunkel klarer geordnet ist, daß aus Nuancen in Kontraste vibrierende Farbmaterien zu einer ruhenden Einheitlichkeit zusammengefaßt werden — zum Beispiel im Kleid im Kragen — und daß die Konkretisierung des Lichtes in Farbe genau soweit geht wie die harmonische Synthese der Farben untereinander. Und diese ist eine ideelle schwebende Mitte. Ich sage schwebend, weil die Heraustreibung und Verselbständigung der Farbe aus dem Licht nicht auf den Punkt getrieben ist, wo die Lichteinheit nur

noch aus den Farben gewonnen werden könnte, deren analytische Realität als erste Wirklichkeit gesetzt wäre. Analoges ist von der Linie zu sagen. Sie hat außerordentlich an Bestimmtheit gewonnen dort, wo sie Flächen zu begrenzen hat, welche Schichten der Raumtiefe sind. Sie hat an Bestimmtheit verloren dort, wo sie Massen umschreiben soll, zum Beispiel an den Armen, die in den Raum versinken und sich mit den Gegenständen verlieren. Trotzdem hat die kubische Masse an Volumen und innerer Atemweite gewonnen, obwohl Tscharner modellierte Körperflächen als Raumfunktion im Bilde sowenig kennt wie in der Skizze. Die körperliche Differenzierung sowohl nach der Tiefe wie nach den Formbestimmungen geht nicht weiter, als es die ursprüngliche Gehaltseinheit und Raumkonkretisierung erlaubt. Auch hier finden wir eine schwebende Mitte zwischen Linie und Masse, zwischen Fläche und Körper, zwischen Gestalt und Gliedern. Interessant ist nun, zu welchen Ausdruckszwecken Tscharner seine Mit-

tel verwendet. Die Farbmaterie auf der Skizze dient teils der Stoffbezeichnung, zu einem größeren Teil aber spricht sie als Eigenmaterialität. Im Bild ist diese fast ganz vernichtet, ohne daß jene sonderlich erhöht und bestimmt ist. Dagegen ist etwas ganz Neues hinzugewonnen: die seelische Ausdrucksbestimmtheit der Materie, sowohl jeder Farbe für sich wie im ganzen ihrer Zusammenordnung. Wie hat Tscharner die besondere Eigentümlichkeit des Weiß erfaßt, dieses Mysteriöse, daß es auf seiner Stelle bleibt und zugleich dem Betrachter entgegenzukommen scheint. Und diese seelische Bestimmtheit ist nicht mehr eine individuelle oder gar stimmungshafte, es ist die wesentliche des Weiß als solchen, eingelagert in einem ebenso bestimmten Grün, Braunrot und so weiter, wodurch dann in der Materie jene selbe unbestimmbare Bestimmtheit entsteht, die wir am Ausgangspunkt unserer Analyse festgestellt haben, als wir von der Entwicklung des Seelischen von der Skizze zum Bild sprachen.

Es ist selbstverständlich, daß diese Entwicklung der künstlerischen Phantasie, die abzielt auf wesensallgemeine Gestaltung des individuell und augenblicklich Empfundenen, auf Formung eines quasi Organismus aus dem Sehbild des Eindruckes, auf die Verwirklichung des Gehaltes in den formalen Gesetzen dieser Kunstform, auf das Aufgehen des Schaffenden in das Geschaffene — daß diese Entwicklung nur eine von vielen möglichen ist und in dem eigentümlichen Weltanschauungstypus wurzelt, der das Wesentliche über das Einmalige stellt, das Gesetzmäßige über das Zufällige, das Ganze über die Teile, die Einheit von Form und Gehalt über Formalismus und Materialismus, das Naive (im klas-

Abbild. 4 und 5

sischen, Kant-Schillerschen Sinne) über das Sentimentalisch-Expressionistische. Von anderen Voraussetzungen her wird sich eine andere Entwicklung der bildenden Phantasie naturgemäß ergeben. Dies mögen die beiden Arbeiten von Hofer illustrieren.

Zunächst stehen sie nicht in dem Verhältnis von Skizze und Bild, und zwar nicht durch den Zufall unserer Auswahl, sondern nach der Eigenart des Hoferschen Schaffens, das den Stoff so lange mit sich herumträgt, in der inneren Vorstellung an den allgemeinsten, gleichsam begrifflich abgezogenen Materialien formt, bis die Vision durch ein eruptives Ausstoßen des Vorstellungsbildes gleichsam abporträtiert wird. Dieses Formungsergebnis ist kein Bild im Sinne unserer Auffassung als unabhängig geworden von allen transzendenten Faktoren, sei es denen, die es bedingten, oder denen, in die es — über sich selbst hinaus — hineinreichen möchte. Was wir vor uns haben, sind zwei verschiedene Ausdrucksformeln über ein und dasselbe

Thema, von denen jede aus einem andern psychischen Gesamtmilieu heraus entstanden ist, so daß auch die Wertordnung zwischen beiden nicht notwendig und objektiv, sondern nur relativ und individuell, das heißt abhängig von dem zufälligen seelischen Milieu des Beurteilenden sein muß.

Das beiden Formeln gemeinsame Thema ist — kahl ausgedrückt: ein stehendes Mädchen tröstet eine sitzende junge Frau. Wie in der vertrauenden Hingabe der Älteren und in dem Trösten aus ahnendem Begreifen der Jüngeren das beharrende Grundschema des Literarischen gegeben ist, so in der diagonalen Begegnung der Oberkörper bei paralleler Richtung des sitzenden Unterkörpers zum stehenden Oberkörper und in der zum Dreieck sich zusammenneigenden Haltung der Köpfe das beharrende Grundschema des Formalistischen. Innerhalb dieses verhältnismäßig identischen Gerüstes liegen die nicht unbeträchtlichen Variationen des seelischen Ausdruckes und ihrer körper-

lichen Erscheinungsformen. Wir können die Unterschiede, welche im Seelischen zwischen den beiden Formeln vorhanden sind, etwa so zusammenfassen: aus dem Körper, der einen seelischen Ausdruck hat, wird eine seelische Gebärde, die einen Körper hat; die zuschauende und beherrschende Bewußtheit nimmt ab, die Macht des unbewußten Lebens nimmt zu; das Individuelle mit der Sinnbetonung des Absonderlich-Preziösen wandelt sich in ein Allgemeines mit der Sinnbedeutung des Banal-Alltäglichen. Dies kommt in der neuen Gebärde der Körper deutlich zum Ausdruck: der Kopf der Hingabe und Trost bedürftigen Frau ist herabgenommen und damit vom Gesicht der jüngeren Freundin wirklich behütet; der Körper ist unter dem Druck des ihn durchziehenden Lebens wie zusammengesunken, er hat von der soignierten Coiffure, über Augenbrauen, Nase, Mund und Hände das Gepflegte, Preziöse, Degeneriert-Aristokratische, die angeborene Haltung, die auch im Leid bleibt, verloren, er ist

überwältigt, hingegossen und gehört zum Typus der Bohemienne — trotz der gekünstelten Fingerstellung der das Tuch zusammenfassenden Hand. Auch die stehende Figur hat mit dem künstlich gelegten Obertuch das Preziöse der Gebärde verloren, mit der neuen Art zu sehen, mit dem neuen Mund die kühle Bewußtheit des Zuschauens, mit der gewonnenen Verinnerlichung das Absonderlich-Reizvolle der Erscheinung. Komplizierter kommt das gleiche in dem Verhältnis der Figuren zum Ausdruck; denn einerseits ist die Haltung der Frau durch das um beide Schultern genommene und auf der Brust zusammengehaltene Obertuch in sich geschlossener, egozentrisch konzentrierter, entsprechend das Herumfassen der Arme der Stehenden lockerer, indem die hintere Hand von der Schulter auf den Stuhl herabgenommen ist und die vordere nur mehr die Finger lose berührt, während sie früher fest auf der Hand auflag; aber gleichzeitig ist andererseits die Gebärde des Umfangens weiter, voller, inniger, indem der Ober-

körper mit in sie einbezogen ist, und die Hinneigung herzlicher, vorbehaltloser, vertrauender. Die formale Einheit dieser Veränderungen in Körperbau, Haltung und Gebärde ist die Umstellung sich spitz begegnender Linien in die schwingende Kurve, um zunächst nur von der linearen Seite der Mittel zu reden.

Das Ergebnis der Entwicklung, besser Variation der schaffenden Phantasie von der ersten zur zweiten Ausdrucksformel: größere Einfachheit und innigerer Zusammenhang, größere Intensität des Empfindens und erhöhte Plastizität des Körperlichen — dieses Ergebnis ist an dem Verhältnis von Körper und Raum deutlich zu machen. Das Grundschema bleibt auch hier dasselbe: die Gruppe der Figuren steht vor einem Hintergrund. Aber innerhalb dieses beharrenden Dualismus von Körperraum und Raumkörper, von Dreidimensionalität und Fläche finden bedeutsame Veränderungen statt. In der ersten Fassung hat Hofer durch rein dekorative Mittel linearer und farbiger Art versucht, eine Einheit herzu-

stellen. Die Zackformen vom Boden über die seitlichen Kulissen bis zu den tiefblauen Einschnitten in die blau abgetönte Gelbfläche in der Höhe, Zackformen, die bald rein ornamental gemeint zu sein scheinen, bald rein naturalistische Suggestionen auf Berge, Himmel und so weiter auslösen, dienen diesem Zweck. Dieser dekorative Rahmen um die Figuren fällt fort, an seine Stelle tritt eine ungegliederte, farbig einheitliche Fläche, deren Verbindung mit den Figuren ohne alle die Hilfsmittel der ersten Fassung die gleiche Stärke hat. Aber prinzipieller und konzentrierter tritt hier die Stellung zu den Raumgesetzen hervor. Man beachte das Rot des Stuhlrückens, welches über das Übertuch hinaus auf den Beschauer zudrängt, während es seinen räumlichen Ort hinter dem Tuch hat. „Ich gebrauche", sagt Hofer, „dieses starke, harte Rot, um dem ganzen Bilde größere Kraft zu geben. Ich werde es mit einem schwarzen Rahmen im Bilde halten. Auch Grünewald und Greco haben zu dem gleichen Zweck ähnliche

‚Fehler' gemacht." Es handelt sich also nicht um ein kritisches Anmerken einer Unfähigkeit des Künstlers, sondern um ein bewußtes, absichtliches Wollen, das vermeint, noch im *Kunst*bereich sein zu können, wenn es die Gesetzlichkeit der darstellenden Mittel, hier des Raumes, nicht nur vernachlässigt, sondern in ihr Gegenteil verkehrt. Die möglichste Abstufung des Dekorativen hat aber nicht nur diese eine Folge der präzisierten Vereinigung, an die Raumgesetze gebunden zu sein, sondern auch die positive, daß der Körper eine größere Plastizität gewinnt. Plastizität ist hier einerseits die Modellierung zu größerer Rundung und Formfülle. In dieser Hinsicht ist der nackte Arm der Stehenden bezeichnend, wo aus der Begrenzung einer Fläche durch scharfe, gespannte Linien eine weiche atmende Rundung geworden ist. Ähnliches gilt für die Partien am Knie. Andererseits bedeutet Plastizität die Aufschmelzung von Einzelheiten in die modellierende Fläche hinein, das Sehen in größeren Massen, welche Einzelformen

als Gliederungen in sich enthalten, anstatt der Nebeneinanderreihung scharf gezeichneter, ornamental ausgespielter Einzelformen. Der Unterschied wird besonders im Kopf der Frau deutlich, in der Art wie die Haare gegeben sind, wie das Auge im Gesicht liegt und so weiter. So gewinnt Hofer von den Figuren her eine Bindung an die Fläche des Hintergrundes als Ersatz für die fortfallende dekorative Aufteilung der letzteren. Aber das prinzipielle Verhältnis dualistischen Auseinanderliegens, die Zerstückelung der Tiefeneinheit im Vordergrund und Hintergrund bleibt die gleiche.

Auf diesem Wege erreicht Hofer eine wohltuende Beruhigung der Flächenaufteilung. Die einzelnen Flächen werden großzügiger und voller an seelischem Ausdruck und plastischer Bewegung zugleich. Die Fortlassung vieler die Fläche zerteilender Einzelheiten, zum Beispiel des gelben Tuches bei der Stehenden, trägt zu derselben Tendenz bei. Damit fallen allerdings auch interessante Flächenformen weg und an ihre Stelle treten

solche, die an sich selbst banaler und gleichgültiger sind (in voller Analogie zum Entwicklungsprozeß im Seelischen). Aber trotz dieser Veränderung in der Beschaffenheit des Flächenganzen wie der Flächenteile bleibt ihr Zusammenhang untereinander prinzipiell der gleiche: eine Nebeneinanderreihung, die nicht ausschließt, daß aus einem andern seelischen Niveau eine neue Variation der Aufteilung und Aneinanderreihung möglich ist und die vorliegende in sich selbst keine andere Notwendigkeit hat, als die subjektive des Künstlers. Innerhalb dieser allgemeinen Gleichheit hat sich Hofer sehr bemüht, den Luftraum, der die einzelnen Flächen umspielt, zu klären und durch ihn die Flächen in ihren Nähten geschmeidiger und inniger zusammenzufügen. Härten, wie das scharfe Einschneiden der Mantellinie in die Brust der Sitzenden oder die Begegnung des blauen Randes mit dem roten Mantel, kommen in der zweiten Fassung kaum mehr vor. Für die Absicht, die Flächen so aneinanderzubinden, spricht wohl am

deutlichsten die völlig verschiedene Art, wie die Hände auf dem Schoß liegen. — Zusammenfassend und verallgemeinernd könnte man vielleicht folgende Eigentümlichkeit in der Entwicklung der schaffenden Phantasie Hofers formulieren: Ist der seelische Gehalt ein stiller, so ist die Flächenaufteilung (Komposition) zunächst eine unruhig bewegte und wird dann ruhig; ist der Stoff ein bewegter (wie zum Beispiel im Revolutionsbild), so ist die Flächenaufteilung zuerst starr und schematisch-konstruktiv und wird dann lockerer; mit andern Worten und allgemein: das Verhältnis von Stoff und formaler Komposition wandelt sich aus der Kontrastspannung zur Gleichartigkeit.

Den einzelnen Momenten der Flächenbesetzung Entsprechendes ergibt die Analyse der Gestaltungsdynamik. Für die erste wie für die zweite Fassung gilt: Die seelische Stimmung ist auseinandergelegt, aber die Zweiheit der Glieder ist nur ein Dualismus, nicht ein sich selbst setzender und darum aus sich selbst zur

Überwindung seiner drängender Konflikt. Die Art und die Stufen der Ausdruckssteigerung sind die gleichen. Auch die unpersönliche Seite der Einheit ist in beiden Fällen dieselbe: Formel statt Form. Verändert ist innerhalb dieser beharrenden Momente die subjektive Seite. Der Künstler spricht in der ersten Formel durch das persönliche Temperament verbunden mit kühler Distanzierung gegen das Objekt, in der zweiten durch die intensive Hingabe an die seelische Materie verbunden mit einer Überlegenheit gegenüber den optischen Erscheinungswerten. Dieser verschränkte Wechsel hält den Dualismus von Stoff und Form aufrecht.

Aus unserer ganzen Darlegung folgt als selbstverständlich der Satz, daß die Unterschiede der beiden Fassungen in den füllenden und am weitesten von der Konzeptionseinheit abliegenden Momenten größer sein wird als in den struktiven Grundzügen. Wir erwähnten bereits, daß sich die Art der Linie vollkommen geändert hat, daß an die Stelle scharfer,

gebrochener, spitz zusammengefügter Linien weiche, volle Kurven getreten sind. Die Sprache der Linie ist weniger laut und führend; es ist der Versuch gemacht, sie enger an die Farbfläche zu binden statt diese an jene. Auch die Farben haben sich fast vollständig geändert. Die in der ersten Fassung vorherrschenden Varianten von Gelb sind überhaupt verschwunden, Grün ist an die Stelle getreten. Die Gesamthaltung der Farben ist warm gegen kalt in der ersten Fassung. Die Gegensätze von Hell und Dunkel haben ihre expansive Schroffheit verloren, und ihre Annäherung trägt sehr viel dazu bei, daß die Atmosphäre zwischen den Figuren denjenigen Ausdruck innerer Gemeinsamkeit gewinnt, der durch das literarische Thema bedingt ist. Geblieben ist auch hier das Wesentliche: das prinzipielle Verhältnis der Farben zum Licht. Sie haben nicht als seine Differenzierungen eine ursprüngliche und durch den Notwendigkeitswillen eine geschaffene Einheit, sondern sie sind zu einem dekora-

tiven Konglomerat aneinandergereiht, das in der zweiten Fassung der Gefälligkeit, in der ersten des Scharf-pikanten nicht entbehrt.

Es dürfte deutlich geworden sein, wie jede Fassung ihren letzten Grund in einem anderen seelischen Niveau hat, welches Träger der jeweiligen Formel ist; wie beiden Formeln ein und dieselbe Weltanschauung gemeinsam ist, die über diese Bindung an die psychische Materialität nicht hinauszukommen vermag; und wie die Entwicklung dieser schöpferischen Phantasie durch die Weltanschauung ebenso bedingt ist wie die andersgeartete Tscharners durch die dort charakterisierte. Der wesentliche Unterschied ist der: bei Tscharner wird zwar der schöpferische Trieb als solcher ein unendlicher sein, aber an dem einzelnen Gegenstand, dessen er sich bemächtigt, wird er zu einem in sich abgeschlossenen Werk kommen, weil er ihn in der Gestaltung aus der Sphäre des nur Psychischen und Relativen in die des Logischen und Notwendigen hineinzuheben ver-

mag. Es wird immer nur ein vollkommenes Bild dieses Gegenstandes, ja nur ein vollkommenes Bild dieses Lebens geben können. Bei Hofer ist auch der schöpferische Prozeß an einem und demselben Gegenstand so mannigfaltig wie die psychischen Milieus, durch welche der Künstler durch die immanente Entwicklung seines Lebens und unter dem Eindruck äußerer Umstände hindurchgeht. Alle diese Variationen haben prinzipiell eine gleiche und weil gleich relative auch gleichwertige Berechtigung.

Abbild. 6 und 7

Als ein drittes Mittel, das Wesen des künstlerischen Schaffens deutlich zu machen, nannte ich die Entwicklung des bildenden Triebes, von der ich *eine* typische Stufe an dem Werk de Fioris sinnfällig machen möchte, indem ich dem Anfang den gegenwärtigen Standpunkt gegenüberstelle. Opus 2 gibt das Weltgefühl des erwachenden Menschen. Das Leben dieses Jünglings kreist in seinem eigenen Selbst, dessen Frühlingswerden sich ihm ins Bewußtsein drängt, ihm den nie endenden Gegensatz von Sein und Bewußtsein erschließt. Er hört das erwachte Rauschen seines Blutes, er fühlt sich willenlos durch sein natürlich triebhaftes Wachsen taumeln und schaut diesem werdenden Leben mit dem wach-

sten Bewußtsein zu. In den Gegensätzen erleidender Materie, die er ist, und formender Kraft, die zu sein er sich berufen sieht, begreift er die Besonderheit seines Ich und allein durch diese furchtbare Tatsache restlosesten Verschiedenseins die Existenz einer Welt, gegen die sich zu bewahren, an die sich hinzugeben, es ihn gleichzeitig drängt. Aber ehe noch die Hände und Füße sich vollends lösen, um diesen Schritt und Griff in die Außenwelt zu tun, klammern sie sich wieder an den eigenen Körper, um seine Wirklichkeit festzuhalten. Denn das Blut, das ihn durchströmt, zieht ihn abwärts in eine untermenschliche Materie, Gosse, Hölle, zieht ihn zugleich aufwärts in eine übermenschliche Erlöstheit, Seligkeit, Himmel, zwischen denen das menschliche Ich, diese eben erwachte Gewißheit, wieder zerrissen zu werden droht. Die Dynamik der seelischen Erregung, welche durch den sich selbst setzenden Konflikt des Endlichen und der Unsterblichkeit, des Bedingten und der Freiheit zusammengehalten wird,

geschützt gegen uferloses Verlaufen in Tierheit und Wahnsinn, ist die einzige und wahre Wirklichkeit des Jünglings. Opus 10 gibt das Weltgefühl des erwachten Menschen. Der Mensch ist zu einem Sein geworden, dessen Persönlichkeit die Gegensätze sowohl den des Ich zur Außenwelt wie den des sinnlichen zum metaphysischen Ich umschließt; sein Leben ist die abgewogene Spannung, das Gleichgewicht der Glieder dieses sich selbst setzenden Konfliktes. Er steht der Welt gegenüber, weil und soweit er sie in sich hineingezogen, sich an ihr geformt hat und nun sein Sein an der Welt auswirken will. Die Aktivität des Willens als zur Gesetzmäßigkeit strebende Freiheit des ganzen Menschen ist jetzt die Einheit seines mannbaren Selbst. In dieses hinein ist nun auch das Absolute gezogen, das nicht mehr ein zu ersehnendes, überräumliches Sein und zeitliche Unendlichkeit ist, sondern eine innere, eine in jedem Augenblick des Wirkens gegenwärtig seinwollende Gewißheit, eine jetzt und hier zu erfüllende Aufgabe.

Damit wird die Welt begriffen nach dem Maß der aus ihr zu schaffenden Notwendigkeit, nach Zufall und Gesetz.

Dem unterschiedenen Weltgefühl entspricht die Verschiedenheit der Ausdrucksformen. In Opus 2 hat die seelische Stimmung unbewußt und instinktiv die Proportionen und die Gebärde des Körpers bestimmt. Die Wahrnehmung des über den Körper hin auseinandergelegten Weltgefühles wird dem Auge erleichtert durch die rhythmische Wiederkehr einer bestimmten Proportion und einer geometrisch-dekorativen Figur. Beide heben sogleich über dem Sockel an: in der Entfernung von den Zehenspitzen des aufstehenden Fußes bis zur Hacke des gehobenen und in der Öffnung zwischen den Unterschenkeln. Obwohl der Künstler beide Ordnungsformen nicht nur senkrecht übereinandergeschichtet, sondern auch diagonal durch den Körper geführt hat, durchmißt das Auge doch mehr eine Bahn über den Körper hin, als daß es ein Körpervolumen umfaßt. Der Leib, der

zwischen und unter den geometrisch-rhythmischen Ordnungsformen bestehen bleibt, ist ganz erfüllt von der Materialität der seelischen Stimmung, deren Dynamik das zusammenhaltende und Einheit bildende Element ist. Das Weltgefühl wird *am* Körper greifbar, wird aber nicht selbst Körper. Der große Unterschied zwischen diesen beiden Möglichkeiten wird bei einem Vergleich der Oberkörper deutlich. In Opus 2 vermag sich das Auge kaum zu verhaften, und was ihm dargeboten wird, ist seelischer Inhalt, also Materie. In Opus 10 hingegen tastet das Auge mit beharrlicher Wollust die nach allen Seiten ausgreifende Wölbung des Brustkorbes ab, dann die Einsenkung der Bauchgegend und die herein- und herumgreifenden Seitenflächen und baut einen durch Vorsprünge und Einbuchtungen, durch Wölbungen und fliehende Flächen belebten Kubus auf, der erst indirekt, das heißt durch die Art und Intensität seiner Modellierung seelische Ausdruckswerte vermittelt. Daß der schaffende Wille

des Künstlers so akzentuiert war, sieht man aus den formalen Kontrasten: aus der kubischen Masse des Oberkörpers erwächst ein relativ schlanker Hals, der einen großen Kopf trägt und ähnlich nach unten hin, wo verhältnismäßig dünne Oberschenkel zu breiten Unterschenkeln vermitteln. Daß diese Kontraste in der Abfolge der Glieder das kubisch-formale Leben steigern und nicht zerreißen, beruht zunächst darauf, daß der ganze Körper als eine turmhafte Einheit aufwächst, die Gegensätzlichkeit der Einzelformen nicht Selbstzweck ist, sondern ein Mittel, den umfassenden Gesamtkubus aufzubauen; ferner darauf, daß die innere Dualität und Spannung des Weltgefühls als Statik des Körperbaues, als Gleichgewicht der Körpermassen Erscheinung gewonnen hat; und nicht zuletzt darauf, daß es jetzt nicht mehr von außen über den Körper gelegte seelisch-dynamische oder formalbeziehungsartige Elemente sind, die das Auge weitertragen, sondern die innere Logik der räumlichen Verhältnisse der

Formen. Aus der Dynamik der Seele ist eine Logik der Formen geworden, der Formbegriff hat einen ganz neuen Sinn bekommen: Einheit von Körper und Seele zu sein und seine Notwendigkeit in sich selbst zu tragen, nicht gleichbedeutend mit der organischen Notwendigkeit des Körpers und der dynamischen Notwendigkeit der Seele, deren Gesetze die Mittel sind, in denen sich die neue Form realisiert.

Der Sinn dieser Entwicklung wird jetzt ganz klar sein. Opus 2 gibt vorwiegend eine seelische Stimmung. Die seelische Sinnlichkeit ist das bestimmende Organ der Weltauffassung und für die Darstellung ist der Körper als solcher mehr Mittel und Vorwand als Gestalt und Selbstzweck. Opus 10 gibt zunächst eine mit dem Getast des Auges zu erfassende Körpermasse; das plastische Formgefühl, realisiert und lebendig gemacht durch ein Weltgefühl, ist das bestimmende Mittel des Weltausdruckes. Daß mit diesem Wandel eine überpersönliche Entwicklung des schaffenden Geistes bezeichnet

ist, wird durch die Erwähnung des Bacchus und David von Michelangelo, der Holzschnitte zu den Offenbarungen des Johannes und des Adam-und-Eva-Stiches von Dürer, des Werther und Tasso von Goethe bewiesen. Trotzdem ist dies nicht die einzige Entwicklungsmöglichkeit zwischen den beiden Altersstufen, wie neuerdings das Schaffen Lehmbrucks dartut. Hier liegt gerade umgekehrt der Ausgangspunkt in einer Gestaltung, welche sich an die Voluminosität und plastische Erscheinung des Körpers hält, vom physischen Gewächs und einer plastischen Empfindung ausgeht, um sich dann zu reinen Phantasieformen zu entwickeln, deren absonderliche Materialität die Grenzen der Naturgesetzlichkeit überschreitet und sich um die spezifisch-plastischen Gesetze nicht bekümmert, gedrängt allein von dem Verlangen, das All, das Absolute zur Erscheinung zu bringen. Man könnte diesen Unterschied der Entwicklungsrichtung mit den Worten fassen: Lehmbruck schaffe in die Natur hinein, de Fiori aus ihr heraus.

Ich zitiere diese Kontrastformulierung Hebbels absichtlich, weil mir daran gelegen ist, mit ihm die Wertsetzung zu betonen, welche er folgen läßt: „daß nämlich an der singulären Erscheinung das Unendliche zu veranschaulichen, das erste und einzige Kunstgesetz sei.“[1])

1) Eine auf das gleiche Ziel hinstrebende Entwicklung hat Picasso durchgemacht. Damit dürfte nun endlich der Irrtum derer widerlegt sein, die den sogenannten Kubismus Picassos für das Endziel seiner oder gar der Kunst überhaupt nahmen.

Als ein viertes Mittel, das Wesen eines Künstlers und seines Schaffens zugänglich zu machen, nannte ich die Aufzeigung der Stilmöglichkeiten seiner Phantasie. Das ist ein sehr unzeitgemäßes Mittel — heute, wo Schlagworte wie Impressionismus, Expressionismus, Kubismus, Futurismus, Äteonismus, Totalismus, Aktivismus, Dadaismus beständig wechselnd die Luft durchschwirren, Richtungen und Modernität alles, lebendige Persönlichkeit und zeitlose Kunst fast nichts bedeuten. Aber auch die Wissenschaft — wenn anders man die Kunst- und Künstlergeschichte so nennen darf — hat sich dieses Interpretationsmittel entgehen lassen, obwohl schon Poussin betonte, daß seine Ausdrucks-

Abbild. 8 bis 11

weise mit dem Gefühlsgehalt wechsle. Er unterschied vier stetig durch sein ganzes Leben hin wiederkehrende Gefühlserregungen, die er nach den damals geläufigen Modi der griechischen Musik die dorische, lydische, phrygische und ionische nannte. Wie neben dieser Einteilung eine andere, den Mann und sein Werk charakterisierende existieren kann, möchte ich an Haller zeigen, in dessen Werk ich vier verschiedene Stiltendenzen nebeneinander in fast allen Perioden seines Schaffens unterscheide: eine plastisch-formale, eine seelisch-expressive, eine körperlich-imitative und eine kulturell-dekorative. Die formalplastische Stiltendenz des bisherigen Schaffens scheint mir in dem Torso ihren Höhepunkt zu finden. Während Haller im Anfang auch die Vollplastik reliefmäßig auffaßte, die sinnliche Pracht der Glieder in der Fläche ausbreitete, während er gegenwärtig, um die volle Dreidimensionalität des Körpers zu erreichen, die fliehenden Flächen betont, die Tiefe nach dem Prinzip der Schachtel

aufbaut, ist hier völlig nach dem Prinzip des Zylinders modelliert. Die Glieder scheinen sich nach innen zusammenzudrängen und diese einwohnende Bewegung schafft die wölbende Spannung, mit der der Körper sich auf der ganzen Höhe seines Aufbaues nach hinten rundet. Bis zu welchem Grade dieser Torso vorwiegend aus der konzentrierten Intensität und Logik der plastischen Form lebt, wird die danebenstehende Ausdrucksfigur deutlich machen. Man sieht, daß die Einheit *dieses* Aktes vorwiegend auf der durchgehenden, eindeutigen Bestimmung der seelischen Empfindung beruht, die sich durch den Körper hin auseinanderlegt: in den Unterbeinen als dumpfes Tasten, im Oberkörper als aktueller Kampf, im Kopf als bewußtes Gelöstsein. War in dem Torso die Oberfläche das Mittel, die lebendig erlebte und gefühlte plastische Form anschaulich zu machen, nachdem diese das Blühen des Körpers und die Erregung der Seele entmaterialisiert hatte, so ist sie in der Ausdrucksfigur ganz durch-

schauert von dem seelischen Schmerz, der alles bestimmt: Form, Fleisch, Gebärde und Zusammenhang. Aus einem ganz andern Wollen heraus ist dann der Jack Johnson aufgebaut. Die dünnen, steilen und langen Beine im Verhältnis zu dem kurzen und breitschultrigen Oberkörper, die muskulösen Oberarme im Gegensatz zu den schlanken Unterarmen, die mädchenhaft graziösen Hüften als Wage zweier so ungleicher Körperhälften, das Flossenartige der Extremitäten — wer kann zweifeln, daß es dem Künstler hier darauf ankam, ein bestimmtes Stück Natur in seiner einmaligen Eigentümlichkeit festzuhalten — als plastisches Kunstwerk festzuhalten. Ich zeige hier absichtlich einen männlichen Akt, um darauf hinzuweisen, daß sich viele Konzeptionen Hallers im männlichen, wie im weiblichen Körper und Weltgefühl realisieren. Auch dies gehört zur Breite seiner Phantasie. Ihre letzte kulturell-dekorative Tendenz führe ich in dem Relief vor. Die Ordnung — man sieht ohne weiteres die

beabsichtigte Korrespondenz der beiden begrenzenden Randlinien, den Parallelismus der wagerechten Arme, die variierte Wiederkehr einer Grundform in den Ausschnitten zwischen den Gliedern — diese Ordnung, sage ich, ist keine innere, plastische, sondern eine äußere, schematisch-dekorative. Wie wenig es auf seelischen Ausdruck abgesehen war, davon spricht die Wegwendung fast aller Köpfe. Wir kennen die Körper, sie sind wie Gehäuse früher erarbeiteter Formen verwandt, um unpersönlich-symbolische Bewegungen zu machen, die sich zu einem schmückenden Ensemble zusammenschließen. Man möge mich nicht dahin mißverstehen, als ob diese kulturell-dekorative Stiltendenz, die plastische, die seelisch-expressive und die imitative absolute Gegensätze wären. Das ist gar nicht möglich, solange überhaupt kunstähnliche Gebilde entstehen sollen. Auch der Torso — der übrigens vor einem Modell geschaffen wurde — hat seelischen Ausdruck, aber seelische und körperliche Natur sind nicht bestimmend,

sondern bestimmt durch die plastischen Vorstellungen, welche Hallers eingeborenes Formvermögen ausmachen. Auch die Ausdrucksfigur ist nach dem Prinzip der sich kreuzenden Diagonalen durchmodelliert, gibt durch die nach hinten genommenen Arme Körpervorstellungen, aber die seelische Erregung ist hier nicht in die plastische Form hinein aufgegangen, sie ist nicht zur Form entmaterialisiert. Ebenso läßt sich für den Jack Johnson zeigen, daß er eine über den Naturorganismus hinausgehende Einheit hat. Der Wille zur Plastik, die Unveränderlichkeit des persönlichen Charakters und die Bestimmtheit der jeweiligen Entwicklungsstufe halten die einzelnen Stiltendenzen in einer höheren Einheit zusammen. Trotzdem bleibt diese Einteilung der Schaffensbreite möglich und gilt für einen ganzen Künstlertypus, zu dem unter anderen auch Hodler gehört. Die psychologische Voraussetzung ist das Auseinanderliegen und getrennte Sichbefriedigen der psychisch-metaphysischen, der körperlich imitativen, der

schöpferisch-formalen und der kulturellen Sensibilität, für deren jede sich der Künstler ein besonderes Tor sucht, durch das er zu ihrer Verwirklichung schreitet. Die Form dieses Tores ist nach der inhaltlichen Seite der Begriff, nach der formalen Seite der Typus und das Kompositionsschema, während der andersgeartete Künstler in den Entwurf zu einem Drama schreibt: Reflektierend idealisch, heroisch reflektierend, naiv idealisch, heroisch idealisch, — Ausdrücke, die die Poussinsche Einteilung seines Schaffens nach den Weisen der griechischen Musik ins Gedächtnis zurückrufen. Für die Kunst selbst aber bedeutet die entgegengesetzte Einteilung einen eingeborenen Verzicht auf die Gestaltung des Ganzen der Welt.

Abbild. 12 und 13

Die bisherigen Ausführungen drängen uns immer mehr dahin, dem Wesen der Kunst durch die Persönlichkeit des Künstlers näherzukommen. Ich stelle zu diesem Zweck Wiegeles „Stilleben mit einem Mädchen“ Tscharners „Lesendem Mädchen“ gegenüber.

Betrachten wir zunächst, was dem Wollen der beiden Künstler gemeinsam ist. Beide verschmähen den Augenblick festzuhalten, sei es den einer dinglichen oder atmosphärischen Außenwelt, die sich den Sinnen darbietet, sei es den des eigenen seelischen Erlebens, das an ihrem zuschauenden Selbstbewußtsein vorübergleitet. Und ebenso wie die reine Wiedergabe des Erlebnisaugenblickes liegt ihnen fern, den gemeinsamen Ur-

grund aller möglichen Erlebnisse unmittelbar hinzustellen, als ob man das Unbedingte rein an sich selbst mit Formen, Farben und Linien einfangen könnte. Vielmehr zielen beide darauf hin, einen endlichen und begrenzten Komplex von Gegenständen im Raume darzustellen als Äquivalent eines seelischen Gesamtzustandes, eines Weltgefühles. Dieses ist von allen individuellen Erlebnisformen sowie von allen zufälligen Stoffinhalten befreit, ein allgemein menschlicher Lebenszustand oder Form des Lebensprozesses, welche in ihren versinnbildlichenden Gegenstand so aufgehen, daß dieser nicht eine Wirklichkeit *außer* der Seele ist, sondern die Seele selbst, in den allein mitteilbaren Formen der sinnlichen Anschauung gefaßt. Das allgemeine Gesetz der Wirklichkeitswerdung überhaupt, an einem endlichen Gegenstandskomplex dargestellt, ist das Weltgefühl des Künstlers in seiner überpersönlichen Bedeutung.

Das zweite, was das auf Totalität des Seelischen, Gesetzmäßigkeit des Sinn-

lichen und vollständige Identifizierung des Inneren und Äußeren gerichtete Wollen der beiden Künstler verbindet, ist der Umstand, daß ihnen die Malerei als der Inbegriff ihrer Darstellungsmittel nicht nur ein Mittel zu dem Zweck ist, das persönlich Erlebte so suggestiv wie möglich auszudrücken, sondern das einzige Material, aus dem sie das Kunstwerk aufbauen und darum insofern Selbstzweck, als es in sich selbst eine lückenlose organische Gestalt gewinnt, deren Gesetzmäßigkeit, Kontinuität und vollkommene Schönheit ihres Scheins die Anschauung unmittelbar befriedigt, weil sie der inneren Unendlichkeit des Kunstwerkes erschöpfender Sinnenausdruck ist. Beide sind in der eigentümlichen Bedeutung des Wortes Maler, da sie die Gegensätzlichkeit und Gesetzlichkeit, die Disharmonie und die Harmonie der Welt in den spezifischen Mitteln ihrer Kunst erleben und nicht Erlebnisse des inneren Sinnes oder des Intellekts nachträglich in die Mittel der Malerei übersetzen.

Innerhalb dieser Gemeinsamkeit des Willens zum Bilde liegen die individuellen Unterschiede der beiden Künstler. Zusammenfassend könnte man sagen: Wiegele ist ein Typus des äußeren Sinnes, Tscharner ein solcher des inneren, Wiegele ein plastisch-statischer, Tscharner ein musikalisch-melodischer. Ich will damit nicht nur sagen, daß Wiegele das Auge verhältnismäßig mehr nach seiner Tastfähigkeit beschäftigt, während Tscharner das reine Schauen in Anspruch nimmt, nicht nur die auseinanderweichende Neigung zweier Maler, des einen zur Plastik, des andern zur Musik bezeichnen, sondern ihren völlig verschiedenen Glauben über das Verhältnis des Endlichen zum Unendlichen. Für Wiegele ist das Endliche gegeben; die Dinge haben sich aus ihrem Ursprung gelöst und tragen ihn in sich. Aufgabe ist, dieses Absolute im Endlichen bloßzulegen, dieses in jenes wieder zurückzuführen und so eine völlige, anschauliche Harmonie zwischen ihnen herzustellen. Für Tscharner ist das Unend-

liche gegeben und Aufgabe ist, die unfaßbare Melodie des Ganzen zu begrenzen, zu verendlichen, ohne sie in die restlose Bedingtheit des Einzelgegenständlichen hinabsinken zu lassen. Beide streben von zwei verschiedenen Seiten auf das gleiche Ziel hin, das konkret durch das Werk des unerreichbaren Cézanne bezeichnet wird. Dies zeigt sich in allen Einzelheiten.

Wiegele tritt der Wirklichkeit gegenüber als einer, der sie auf ihre optischen Elemente hin analysiert, um diese dann in ihrer Totalität in ein Bild zu realisieren. Die Grundlage gibt die Form, die auf Zeichnung beruht. Und Wiegele zeichnet so: Zuerst werden die großen Verhältnisse und Beziehungen festgelegt, als ob sie in ein ideelles Netz von Senkrechten und Wagrechten eingespannt wären, das aus den Proportionen und der Haltung der Figur, also jedesmal von neuem gewonnen wird. Wiegele faßt die Darstellung jeder Figur, auch der bewegten, als eine statische Aufgabe in dem doppelten Sinne, daß jede Be-

wegung durch alle Gelenke und Glieder des ganzen Körpers modifizierend hindurchgehe, eine körperorganische Einheit ergebe; dann, daß Unter- und Oberkörper in der Hüfte sich wie die Schalen einer Wage das Gleichgewicht halten, durch ihre, dem Auge faßbaren Hauptbeziehungen eine plastische Einheit bilden. Nachdem so die Logik und Architektur des Gegenstandes erreicht ist, werden die Massen umzogen und abgegrenzt und zwar zunächst mit vielfachen, feinen und ungefähren Strichen, aus denen dann die einzig richtige Umrißlinie kräftig herausgerissen wird. Steht nun die Plastik in der ganzen Eigentümlichkeit der beabsichtigten Bewegung, so wird die Raumfläche zwischen den Konturen modelliert, das heißt der Lichtgang über die Figur hin durch die verschiedenen Raumpläne, die sie umschreibt, mit Tiefen, Mitteltönen und Licht, als welches das stehenbleibende Papier wirkt, herausgearbeitet. Diese Modellierung geschieht bei Wiegele niemals in selbständigen Strichen oder in

Lagen einzelner Striche, sondern in geschlossenen Flächen; von diesen sind als kalt empfunden die nicht verwischten, also nicht tonigen, warm, die mit dem Finger oder Wischer gemachten Stellen. Diese Flächen dienen immer einem Zweck: der Bezeichnung der Raumfunktion, der Form, des Stoffes, des Lichtes; niemals gewinnen sie ornamentale Eigenbedeutung als Spiel um der Schönheit des formalen Spieles willen. Diese herbe Knappheit ist um so charakterbezeichnender, als die modellierenden Flächen mit einer sanghaften Melodie geführt sind und einer lockenden Süßigkeit nicht entbehren. Dieser Kontrast wird verstärkt durch den andern zwischen einer kleinteiligen Linie, die bei Begegnung mit anderen in diese einhakt und so den Körper als plastische Struktur aufbaut, und einer kontinuierlichen, gezogenen, an- und abschwellenden Dynamik der Binnenmodellierung oder auch umgekehrt durch den Kontrast einer kurvigen, fleischigen, zusammenhängenden Umrißlinie zu einer abgeteilten, kühlen

Modellierung in Flecken — ohne daß dieser Dualismus immer ganz überwunden ist. Natürlich ist dies Nacheinander von Strukturumriß- und Modellierungszeichnung nicht buchstäblich zu nehmen. Die Umrißlinie ist richtig, nicht wenn sie allein die eigentümliche Form dieses natürlichen Organismus umschreibt, sondern wenn sie zugleich die notwendige modellierende und raumfunktionale Intensität hat. In der Umrißlinie trifft alles zusammen, so sehr daß Wiegele sich ganz auf ihre den Organismus gliedernde und klar darstellende Kraft verläßt, wenn er den Lichtgang über den Körper in seinem eigen-dynamischen Fluß modelliert und ihn — nur die großen Flächengegensätze des Körpers benutzend — nicht zu Binnenformen umschreibenden, als Teilorganismus in sich abgeschlossenem Stillstand bringt. Schließlich zielt die Zeichnung Wiegeles darauf ab, das Verhältnis der Figur zur Fläche, das heißt die Raumfunktion der Figur und den Raum selbst zu verdeutlichen, und zwar zuweilen bis zur Auf-

zehrung der tragenden Konturen, so daß nun Körper und Raum eine kontinuierliche Einheit bewegten Lebens bilden.

Diese Analyse zeigt, wie Wiegele schon im Zeichnen Systematiker der Mittel ist. Aber er ist auch Fanatiker der Mittel in dem Sinne, daß er jeder Art der bildenden Kunst ihr spezifisches Mittel voranstellt, der Malerei die Farbe. So kommt es, daß er diese soweit wie nur irgend möglich aus dem Licht zur Eigenbedeutung verselbständigt, aber er vergißt nie, daß sie einen Sinn nur hat in Vereinigung mit dem Licht und mit der Form. So besitzen die Farben keine abstrakte und lichtneutrale Eigenmaterialität, sondern streben im Zusammenhang mit der ursprünglichen Lichtquelle, doch weit entfernt von aller Valeurmalerei zum intensivsten Ausdruck ihres Lokalwertes. Das Licht selbst aber wird unterschieden warm und kalt, wodurch Wiegele den Gegenstand lebendig macht mit Hilfe warmer Mitteltöne; ferner nach auffallendem, neutralem und durchscheinendem Licht und schließlich nach bestimmten,

schwebenden und ins Unbestimmte verschwebenden Licht- und Schattenflächen, wobei für Wiegele die lagernden mit auffallendem Licht die größte Bestimmtheit haben. Diese Unterschiede werden ausgewählt und zusammengefaßt zur Gesetzmäßigkeit des den Raum aktivierenden Lichtflusses, das heißt nach allgemeinen Beobachtungen über die Veränderung der Lichtqualitäten je nach der Höhe und Tiefe der Körperteile zueinander, auf die es fällt. Die Klarheit der Form bedingt die Klarheit der Farbe, der einzelne Gegenstand ist eine einheitliche plastische Masse, die sich aus räumlich klargegliederten Farbflecken aufbaut. So wird das Modellieren mit der Farbe als Lichtfluß in die Tiefe eines in sich abzuschließenden Raumes, als Konkretisieren der Raumfunktion, als Klarlegen des gegenständlichen Organismus und als Sichtbarmachen der seelisch-körperlichen Lebendigkeit der zentrale Träger des Schaffens, in dem die innerste Notwendigkeit des Ganzen hängt.

Trotz dieser erlebnismäßigen Einstellung der Phantasie rein auf die Mittel, kommt Wiegele nicht zu einer abstrakten Kunst und zwar vermöge der Tendenz auf ihre Totalität einerseits, vermöge seiner dinghaft gerichteten, angeborenen Sinnlichkeit andererseits. Wiegele ist nicht abhängig von der Bedeutung des Stoffes im klassizistischen Sinne noch von seiner Erscheinungsform im impressionistischen, wohl aber von der Dinghaftigkeit als solcher und ihrer besonderen Gesetzmäßigkeit in diesem Körper als konkreter Realisierung der allgemeinen Dinglichkeitskategorie. Wiegele läßt jedem Gegenstand das ihm eigentümliche Leben. Er lebt von innen nach außen als Wille seines Schicksals, es gibt für ihn kein Ziel, keinen Zweck außerhalb seines Gestaltetseins. Seine Vitalität ist darum nicht die subjektive des Künstlers, sondern die höchste Intensität seiner eigenen naturgesetzlichen und zwar zunächst als Naturgewächs in der Notwendigkeit seiner Gliederung innerhalb der Einheit seiner Dingheit,

dann als plastisches Gleichgewicht seiner bewegten Glieder, ferner in der Eigenart seiner Begegnung mit dem Licht und schließlich in seiner raumfunktionalen Kraft. So ist der Gegenstand an jedem Punkte seines Leibes in ruhender Einheit mit sich selbst und drängt zugleich — bedingt durch seine Stellung im Bildraum — zu immer größerer Intensität und Bewußtheit seines Lebens. Trotzdem fallen Tisch, Apfel, Blumentopf und Mensch nicht als völlige Fremdheiten auseinander, weil sie — weltanschaulich gesprochen — begriffen sind als verschieden wesende Realisationen ein und derselben Lebenskraft, in der sie als eine stetige Reihe ihrer Vitalitäts- und Bewußtseinsgrade zusammenhängen. Diese ursprüngliche Lebenskraft wird nicht unmittelbar Erscheinung, sondern sie ist das Prinzip, welches die Dinge, die es auseinanderhält und verbindet, auswählt und formt, zum Beispiel diesen Mädchentyp, in dem die menschliche und pflanzliche Natur, traumhafte Dumpfheit und bewußtes Wollen so merkwürdig ver-

wachsen erscheinen. Die reale Einheit, welche die fremden Dinge vergemeinsamt, ist die Anschauung, welche als die Form, in der die Gesetze sichtbares Leben gewinnen, gleich weit entfernt ist von dem Hingenommenwerden der einzelnen Dinge *durch* das Auge wie von dem Sichtbarmachen des unsichtbaren psychischen Lebens *für* das Auge. Denn in diesen beiden Fällen handelt es sich um ein Wahrnehmen und Wahrnehmbarmachen bestimmter stofflicher Inhalte, mögen diese nun das Endliche oder das Absolute betreffen, während die Anschauung immer einen gesetzmäßigen Organismus belebter Formen darbietet, die den Inhalt aufgezehrt haben, und zwar so, daß in ihrer Bestimmtheit die Unbestimmbarkeit des Absoluten Figur geworden ist.

Der plastisch-raumfunktionalen Gegenstandsbildung entspricht die Verbindung der Gegenstände untereinander, welche die Art des Gemeinschaftsempfindens des Künstlers zum Ausdruck bringt. Jedes Ding hat einen durch seine Form, seine Vitalität und seine Funktion be-

stimmten Atemraum um sich, der sich mit denen seiner Nachbarn zu der allein notwendigen Erscheinung des richtigen Mitteltones vermählt. Wiegeles Gemeinschaftsempfinden wurzelt in dem eingeborenen Wesen jedes Einzelnen, insofern dieser wegen der Einheit des ursprünglichen Lebensdranges, aus dem sich alle Geschöpfe zu ihrem individuellen Sein besondern, die Verbindung der Geschöpfe untereinander zu wollen gezwungen ist. Optisch kommt dies in dem für das Auge hemmungslosen Zusammenhang der in sich unterschiedenen Mannigfaltigkeit der Farbmaterie zum Ausdruck, in dem einheitlichen Luftraum und dem das Ganze erfüllenden Bildatem, in der organischen Kontinuität der sinnlichen Erscheinung als Phänomen des Lichtes. Dieses rieselt von links oben über Wangen und Schultern, über Früchte und Teller herab und ist durch eine Lichtgebung in der Gegendiagonale von allen naturalistischen Bezügen losgelöst und im Bild selbst ausgeglichen. Das Auge wird von einer ideellen Vorder-

fläche her allmählich — immer wieder zum Verweilen angehalten — in den Raum hineingeführt und an den Gegenständen durch ihn hindurch, ohne an irgendeinem Punkte der Höhe, Breite und Tiefe den Bildraum zu verlassen. So baut sich die Bildgestalt auf.

Sie ist als künstlerischer Organismus das Ordnungsprinzip der Dinge in ihr. Zwischen Fläche und naturillusionistischer Tiefe ist ein in sich geschlossener, sich selbst genügender Kunstraum geschaffen, in dem die Dinge klare räumliche Funktionen ausüben, ohne die Eigentümlichkeit ihres sinnlichen Daseins zu verlieren, ohne zu ornamentalen und formalistischen Spielfunktionen herabzusinken. Wenn Wiegele die Rundung des Tisches wiederholt, ist diese nicht mehr das bestimmende Prinzip des Formens und der Ordnung, sondern selbst bestimmt, was schon daraus hervorgeht, daß sie nicht das einzige ist. Die von unten herauf sie durchwachsende Aufgipfelung ins Dreieck spricht nicht weniger. Ferner ist diese Rundung der im-

manenten Bildwagrechten angeglichen, indem ihre tatsächliche Kreisform in die Ellipse gezogen wurde. So kommt es, daß bei Wiegele vermöge der höheren Einheit im Raumorganismus die einzelnen Variationen der Rundform als notwendig empfunden werden. Dadurch gewinnt das Bild eine lebendige Ruhe, die wir auf einige äußere Hilfsmittel als auf die sichtbar gewordenen Träger dieses Kunstwollens zurückführen können: die Ruhe auf die Betonung und wirkende Formkraft der Senkrechten und Wagrechten, welche dem Raumorganismus die Ruhe der Fläche sichert und alle großen Ausladungen unnötig macht, indem die leiseste Abweichung von den virtuellen Grundrichtungen dringend spricht; ferner auf die Anlage einer ideellen Horizontlinie im Bilde, wodurch übersehbare Modellierungsebenen entstehen, welche die einzelnen formbildenden Flächen und Linien umfassen. Diese ideelle Horizontlinie, welche an keinen bestimmten Ort der Bildfläche gebunden ist und zum Beispiel in einer Land-

schaft durchaus nicht mit der natürlichen zusammenzufallen braucht, hat die Bedeutung, die in dem Begriff der Peripetie für das Drama liegt, wenn wir diesen Begriff nicht in seiner technisch-äußerlichen Form als Umschlag der Handlung auffassen, sondern in jenem tieferen Sinne, in welchem ihn Hölderlin interpretiert hat als den Ort, an welchem die gegenrhythmische Bewegung dem Wechsel der Vorstellungen so begegnet, daß nun die Vorstellung selber erscheint. Das Leben des Wiegeleschen Bildes aber beruht auf dem Kampf der Senkrechten mit der Wagrechten, der Rundung mit dem Dreieck, des Kalten mit dem Warmen, des Raumes mit der Fläche. Es kann nicht klar genug gesagt und empfunden werden, daß gerade diese Spannungen es sind, welche Ruhe und Stille, daß gerade die ordnenden Elemente es sind, welche die lebendige Aktivität im Bild selbst erst ermöglichen.

Für Wiegele ist der Raum das Ergebnis der vollständigen kubischen Relationen, das Ganze der die Dinge um-

hüllenden Atmosphäre. Tscharner geht gerade umgekehrt vom Raum aus. Ein Raumganzes, nach Höhe, Breite und Tiefe in sich geschlossen und zusammengehalten durch eine dynamische Gestaltung bestimmter aus der Konzeption fließender Farbelemente, ist sozusagen der Keim, der in einen Gegenstand aufquillt. Die allgemeinen Formbestimmungen des Raumes als Träger eines in eine bestimmte Konzeption konzentrierten Weltgefühles verdichten sich zu einem Gegenstand, der aus einer Aneinanderreihung parallel hintereinanderliegender Flächen dadurch gewonnen wird, daß diese durch restloses Zusammenstimmen der Farbwerte die Dreidimensionalität des Dinges abgrenzen. Erst nach dieser allgemein-dinglichen Abgrenzung aus dem Raum werden dann die besonderen Einzelheiten dieses Körpers: Nase, Mund, Auge und so weiter zu gewinnen versucht. Während ich bei Wiegele von einer Raumfunktion des Dinges sprach, mußte ich bei Tscharner von einer Körperfunktion des Raumes sprechen. Die-

ser Unterschied wird am deutlichsten dort, wo der Gestaltungsakt nicht zu einem vollgültigen Ergebnis führt. Wiegele löst dann den Gegenstand aus dem Raum heraus und betrachtet ihn mit wissenschaftlicher Exaktheit wie der Botaniker eine Pflanze mit der Lupe. Seine Intensität des Lebens führt dann zu einer deutlichen und klaren Aufreihung von Formen, an die Grenzen der Kunst zugunsten der Wissenschaft. Tscharner aber kommt in solchen Fällen nicht zur Konkretisierung des Raumes in den Gegenstand, dieser ist nicht aus der Konzeptionseinheit gewachsen. Er erreicht nicht die Grenzen der Kunst zugunsten des am farbig gegliederten Raum sich manifestierenden Erlebnisgrundes. An die Stelle der Spannung, welche durch die Gleichzeitigkeit von Analyse und Synthese entsteht, ist die ganz andersartige von immaterieller Totalität des Weltgefühles und konkreter Bestimmtheit des dingmannigfaltigen Raumgebildes getreten. Der Ausgangspunkt des Tscharnerschen Schaffens ist die unge-

schiedene und gestaltlose Einheit eines Gefühles vom Ganzen der Welt, eine Melodie ohne Bestimmtheit, eine Gestalt ohne Figur. Diese Quelltiefe ist mit der Welt der Erscheinungen verbunden durch alle diejenigen Anschauungsformen, welche Gesetzmäßigkeit des Gebildes und Allgemeinheit des Gehaltes verbürgen. So ist das Absolute der Seele das Leben — nicht der Inhalt — des Gesetzes, der Notwendigkeit und das Gesetz die Form der Erscheinungen. Ein Geist drängt in die Wirklichkeit hinein, um sich in ihr „fest zu bewahren". Keiner der beiden Pole wird negiert und das Leben beider entspricht sich aufs engste. Je weiter der eine sich nach den eingeborenen Gesetzen in der Zeit entwickelt, um so mehr körperliche und seelische Bedingtheit kann er an sich binden. Aus diesem Grunde ist es kein Zufall, daß wir von dem reiferen Tscharner fast nur Bilder besitzen, die eine Figur im Raum darstellen, und daß er sich erst ganz neuerdings das Problem stellt, zwei Figuren im Raum mit ihren

Beziehungen untereinander zu geben. Aber innerhalb der scheinbar gleichen Aufgabe liegt eine rein künstlerische Entwicklung in die Tiefe, Breite und ins Konkrete: die seelische Bestimmung der Figur durch die Spannung der Kontraste, die Erhöhung der Plastizität des Körperlichen, die Gewinnung der allgemein-menschlichen Ausdrucksweite der Farben und so weiter.

So erklärt es sich, daß von dem körperlichen Dasein, der ausgedehnten Wirklichkeit der Dinge ebenso wie von ihrer seelischen Empfindung, von ihrem inneren Zustand nicht mehr in die jeweilige Gestaltung eingehen kann, als die ursprüngliche Quelle, die ungeschiedene Totalität des Weltgefühles, zu zeugen, zu ernähren vermag. Tscharner sucht diejenige Differenzierung und Bestimmung seines schöpferischen Gefühles, welche am weitesten der erscheinenden Wirklichkeit zuliegt. Aber heute ist er noch weit entfernt, die äußersten Pole dieser Extreme erreicht und geeint zu haben. Wir können die Art und den Grad

seiner Konkretheit als eine ideelle schwebende Mitte bezeichnen. Dies gilt durchgehends.

Betrachten wir zunächst das Seelische, so hat es vermöge seiner Entstehung und seines Zusammenhanges mit dem Absoluten jene Unbestimmbarkeit und Weite, die den Beschauer nicht mit Materie erfüllt, sondern aus der aufklingenden Bestimmtheit des seelischen Zustandes zu derjenigen Freiheit führt, in der wir das Unendliche ahnend umfassen. Damit mag zusammenhängen, daß die seelischen Zustände sich im Gebiet dessen halten, was wir als idyllisch umschreiben können, weil die Materialität des Idyllischen leichter zu formen ist als die des Pathetischen, welches eine Eigenbedeutung des Stofflichen beansprucht, daß man schon Michelangelo sein muß, um sie zu bewältigen. Daß die Idylle Tscharners keine Schäfersentimentalität ist, versteht sich allein aus ihrer Entstehungsart, welche sie charakterisiert als ein verträumtes Versinken in die Tiefe des eigenen Nichts oder als

einen gestillten Kampf in sich selbst, als ein Ringen der Seele mit ihrem Widersacher ohne Ausladung der Gebärden, als ein Zug von Verhaltenheit und Drängen im Gesichtsmuskel, in der Hautstraffung. Wir kennen diese Art von mystischer Idylle durch den Lyriker Mörike. Die Gefühlsbestimmtheit der Menschen auf den Bildern Tscharners ist in diesem tiefsten Sinne lyrische Frömmigkeit.

Entsprechendes gilt für die Bestimmtheit des Körpers. Er sucht immer plastischer in die Räumlichkeit aufzuquellen, sich aus ihr und in ihr zu statuarischer Selbständigkeit zu entwickeln, aber er bleibt in schwebender Bestimmtheit und wenig nach Maßen gegliederter Fläche zwischen den raumbildenden Flächen. Das Statische, die Funktionen der Bewegung, die Körperglieder selbst, spielen nur eine sekundäre Rolle in der realisierenden Phantasie. In diesem Sinne bedeutet Tscharner den äußersten Gegensatz zur Renaissance. Aber auch das Modellieren im Sinne Cézannes, auf das

Wiegele sich stützt, hat hier keinen Raum — vielleicht noch keinen Raum. Er versucht — gleichsam experimentell — es im Stilleben zu erreichen, in demselben Sinne etwa, wie sich Rembrandt an die volle Realität eines bestimmten Porträtmodells gehalten haben mag, um seinem Hang zu visionärer Innerlichkeit ein Gegengewicht zu bieten. Diese schwebende Körperlichkeit gibt den Bildern Tscharners jene Art von Traumhaltung, in der wir das Unendliche und das Endliche gleichzeitig zu greifen vermeinen.

Wieweit die Tscharnersche Spannung zwischen ungeschiedener Einheit und konkreter Mannigfaltigkeit verschieden ist von der Wiegeles zwischen Analyse und Synthese, zeigt sich am deutlichsten in der Auseinanderlegung und dem Aufbau der Gestaltungsdynamik. Wo eine neue Stufe derselben bezeichnet wird, wählt Wiegele einen neuen Gegenstand, scharf trennen sich nach ihrem Geschöpfcharakter die Teile: das Stück unter dem Tisch, der Tisch mit Blumen und Früch-

ten, das Mädchen, die Wand. Die höchste Realisation ist im Gegenständlichen erreicht, während der gegenstandlose Raum nicht dieselbe Energie der Gestaltung hat. Umgekehrt bei Tscharner. Er kann die dynamischen Gestaltungsetappen schon darum nicht in verschiedene Gegenstände verwirklichen, weil diese ja nicht das ursprünglich Gegebene, sondern das Gezeugte sind und weil ihre naturbedingte Unterschiedenheit geringer ist als ihre geschaffene Einheitlichkeit. Darum gewinnt Tscharner seine volle, oft jubelnde Freiheit erst da, wo er an Gegenstände nicht mehr gebunden ist, wo er den Raum möglichst unmittelbar geben kann. Damit mag es zusammenhängen, daß Tscharners Gestaltungsdynamik restlos ansteigt, ihr begrenzter Abschluß als imaginäre Erweiterung ins Unendliche wirkt, während die Wiegeles nach der Bewußtheit und Lösung, die sie im vollkommensten Gegenstand gefunden hat, wieder abschließend, zusammenfassend zurückgreift.

Darum ist auch das Gemeinschaftsempfinden Tscharners ein ganz anderes als das Wiegeles. Es wurzelt in der Einheit alles Daseienden und wir sind mit jedem anderen verbunden, weil jedes Nichtich denselben Vater hat wie mein Ich, darum notwendig mein Bruder ist. Die Unterschiede der Wesen und damit ihr mittelbarer Zusammenhang untereinander bestimmen sich nach ihrem unmittelbaren Zusammenhang in Gott. Die Verbindung der Gegenstände ist nicht konkret plastisch wie bei Wiegele, sondern dynamisch-räumlich, also auch nicht ornamental-schematisch wie die aller expressionistisch-spiritualisierenden Malerei, nicht aufgezwungen durch ein formalistisches und unsachliches Vorstellungsschema, in welchem die einzelnen Dinge individuationslose Funktionen ausüben unter dem suggestiven Zwang überindividueller und unpersönlicher Ideen, welcher die optischen Beziehungen der Einzelnen untereinander trotz der Gleichartigkeit ihrer Funktionen, trotz Parallelismus und Variation desselben

Grundschemas willkürlich und materiell läßt. Bei Tscharner spielen solche sekundären Abwandlungen zu nachträglicher Verbindung keine große Rolle, weil er der ursprünglichen Einheit im Erleben wie im Raumgebilde zu sicher ist. Jene stellen diese nicht her, sie verdeutlichen sie nur.

Das Eigentümliche der Kunst Tscharners kommt an der äußersten Erscheinungsschicht — den Mitteln — noch einmal zu vollkommenem Ausdruck. Man könnte den Eindruck eines Bildes nach dieser Seite hin vergleichen mit einem jener sonnigen Tage in Städten mit dunstiger Atmosphäre, wo in dem gleichmäßigen Duft die Dinge ihre Konturen fast verlieren, die Farben aus einer ungeahnten Tiefe satt und voll aufleuchten und wir sie nicht als Kleid, Kragen, Schürze, sondern als Farbe gewordene Teile unseres seelischen Lebens empfinden. So ist das Tscharnersche Bild eine vibrierende Lichtatmosphäre, dunkel und durchsichtig, wenig differenziert nach Licht und Schatten, nach Kalt und

Warm. Die Farben, die in diesem Gesamtlicht verhalten und intensiv zugleich aufglühen, haben jene seelisch-überpersönliche Bedeutung gewonnen, mit der sie etwas in uns berühren, was jedem Einzelnen eigentümlich sein will und doch allen gemeinsam ist, eine unbestimmbare Bestimmtheit, die weit entfernt ist von jenen allegorischen Festlegungen und Ausdeutungen, die von intellektuellen Köpfen zu intellektuellen Schematisierungen immer wieder versucht wird. Die Linien sind weder die konstruktiven Träger der Form noch ornamentale oder formelhafte Umrißlinien von Farbflächen. Sie haben den Grad von Bestimmtheit, welcher der von Licht und Farbe adäquat ist, so daß alle Mittel mit gleicher Stärke harmonisch zusammenklingen als eine differenzierte Einheitlichkeit, nicht als synthetische Verbindung. Das schließt nicht aus, daß jedes Mittel für sich innerhalb eines Bildes an- und abschwillt nach der Funktion, die es zu erfüllen hat. In der Abstufung zum Beispiel einer Wag-

rechten oder eines Braun, ohne die wesentliche Struktur einer Wagrechten oder eines Braun aufzulösen, findet Tscharner eines seiner Hauptmittel, die Raumtiefe aufzubauen. So dienen die Mittel dem Ausdruck und dem Kunstkörper und sind zugleich eigenbedeutsame Sinnlichkeit. In ihrer Verknüpfung mit der ursprünglichen Quelle eines gestaltlosen, aufrauschenden Weltgefühles, in dem Willen zur gesetzmäßigen Realisation der ungeschiedenen Einheit des Absoluten liegt das Wesen von Tscharners Kunst.

Ich hätte die individuellen Unterschiede der Künstlerpersönlichkeiten mühelos größer und weiter greifen können, wenn ich die Beispiele aus verschiedenen Schaffensarten und -stufen geholt, etwa Wiegele Kokoschka, Hofer Pechstein gegenübergestellt hätte. Dann wären Artunterschiede der schöpferischen Ebenen zu persönlichen Unterschieden der Individuen geworden, es hätte sich nicht nur um die Unterschiedenheit von Individuen, sondern um

die Verschiedenheit von Grundtypen menschlicher Geschöpfe gehandelt, von denen der eine in sich ruhendes Sein ist, der andere Bewegung, sei diese Zielstreben oder seelische Schwingung. Diese letztere Art des Bewegungstypus charakterisiert sich durch eine ununterbrochene seelische Schwingung, die aber keinen eigenen quellenden Mittelpunkt hat und darum keine Entwicklung kennt, sondern sich in allen Gestalten restlos gleichbleibt. An der Stelle der Wesensmitte befindet sich gleichsam eine Hohlkugel, die an allen Punkten der Oberfläche vibriert, vergeblich nach außen, weil Oberfläche nur Oberfläche erfassen kann, vergeblich ins eigene Innere gerichtet, weil kein Weg von außen nach innen zu führen vermag, wo keine Bahn von innen nach außen durch die Natur angelegt ist. So haben diese Menschen in ihrem Drang, ihren Schwingungen Halt und Wesensinhalt zu geben, eine fast krankhafte Art, das Absolute zu vergewaltigen, wodurch sie das innerste Leben gleichsam hinter einem Erstik-

kungstod fassen und nur kalte Leichen an den Tag bringen. Wie sollte es auch anders sein, da in jeder Schwingung doch notwendig nur ein Teil von ihnen ist, wie sehr sie auch glauben mögen, ganz und absolut zu sein? Und darin wurzelt ihre innere Verwandtschaft und offene Sympathie mit der andern Art des Bewegungstypus: mit der des Strebens. Die Menschen, welche diesem Schicksal unterworfen sind, wollen immer mehr als sie können und verdecken durch die Konsequenz und Energie ihres Strebens die unendliche Disharmonie ihres Lebensgrundes in sich selbst. Während sie für eine unfaßbare Zukunft nach den Sternen greifen, begnügen sie sich in jedem einzelnen Augenblick mit den zufälligen äußeren oder inneren Begegnissen, mit Stückwerk und Einfällen, welche Hebbel sehr zu Recht die Läuse der Vernunft nennt. Eine dauernde Bereicherung gewinnt das geistige Leben durch diesen Typus nicht, weil ja notwendig jeder Schaffende ein Strebender sein muß. Und ganz allgemein kann

man sagen, daß das Streben mit dem Wesenssein wächst, weil dieses ja immaterialisiert, aus dem Persönlichen ins Allgemeingültige erhoben werden muß, also am größten dort sein wird, wo es am wenigsten von sich reden macht. Welche Energie des Strebens freilich, welche Fülle seelischer Schwingungen nötig ist, um diese beiden materiellen Formen des Lebens zu überwinden und zu einem in sich ruhenden Sein zu kommen, das wird nur *der* ausmessen können, der es selbst gelebt hat. Denn Sinn und Verstand des Betrachters werden immer glauben, daß der in sich ruhende Wesensmensch, weil er nicht das Unmögliche will, sondern auf die Grenzen des menschlichen Könnens resigniert hat, diese Wirkensdiskrepanz zwischen Ich und Welt ebensowenig kennt wie die Leidensdiskrepanz, weil sein Leiden sich niemals auf diese oder jene Einzelheit bezieht, sondern auf die Unaufhebbarkeit der Individuation, auf die Zwiespältigkeit der Welt schlechthin, und er bei vollem Bewußtsein der

Unaufhebbarkeit dieser Disharmonie doch in seiner eigenen Wesensmitte die Möglichkeit findet, als Harmonie zu erscheinen.

Ich habe es in den vorhergehenden Erörterungen über das Wesen des künstlerischen Schaffens absichtlich vermieden, die Wertfrage zu stellen. Freilich, man sollte meinen, daß Wesenserkenntnis und Rangbestimmung ein und dasselbe ist, da man kein Kunstwerk als solches aufnehmen kann, ohne ihm bewußt oder unbewußt einen Rang in der Hierarchie der künstlerischen Werte anzuweisen. Aber wie sehr der Akt wertenden Beurteilens in einer Grundform des menschlichen Bewußtseins begründet ist, so wenig stimmen seine Ergebnisse überein, weil die meisten Menschen die Materie des Stoffes oder der Mache für das Wesentliche der Kunst hinnehmen. Diese Gefahr liegt gegenüber der modernen Kunst ganz besonders nahe. Denn hier verleidet die Fremdheit und Neuartigkeit der Ausdrucksmittel einerseits, andererseits Sympathie und Antipathie

mit dem Weltgefühl, das der Künstler — dem Laien vorauseilend — zu vorbildlicher Klarheit aus der Seele des Zeitgeistes herausreißt und den trüben Instinkten ins Bewußtsein entschleiert — hier verhindern, sage ich, materielle Momente ganz besonders, bis zum Wesen der reinen Kunst vorzudringen. Es kommt hinzu, daß weder die Entwicklung des Künstlers noch das Fortarbeiten an einem Werk, noch die inhaltliche Größe des Sujets, noch die individuelle Eigenart des Schaffenden ein unbedingt gültiges Wertunterscheidungsmerkmal ist, sondern allein der Grad der Überwindung des Stoffes durch den Geist, die zwar *einem* Gesetz gehorcht, aber in vielen Formen vor sich gehen kann.

Abbild. 14 und 15 Wählen wir zunächst die Distanz der Erscheinungsformen wie der Werte groß, wie zum Beispiel in diesen beiden auch historisch weit auseinanderliegenden Ballettdarstellungen, so möchte ich im voraus betonen, daß das, was ich sagen werde, in entsprechender Weise auch für die Wortkünste gilt, wenn man etwa Kellers Tanzlegendchen mit der mittelalterlichen Marienlegende vom „Tänzer unser lieben Frau" vergleicht.

Die ägyptische Tänzerin steht mit dem linken, im Profil gesehenen Bein fest auf dem Boden, dreht den Oberkörper nach vorn in die Fläche und biegt ihn nach unten, muß ihn nach unten biegen. Denn diese Bewegung ist durch den herabhängenden Haarzopf, dessen abschließen-

der Knoten wie ein ziehendes Gewicht wirkt, und durch den bewußten Gegenstoß der Arme, die aus dem Sinkenmüssen herausstreben, als ein Kampf von Willensenergien anschaulich gemacht, als ein Konflikt zwischen Schicksal und Wille ausgedeutet. Damit hört der Schritt der Tänzerin auf, als Nachahmung Selbstzweck der Darstellung zu sein, er ist eine bestimmte Versinnlichung des urewigen Kampfes geworden, den der Mensch zwischen seiner Naturgebundenheit und seinem durch Freiheit wirkenden Gesetzeswillen auszufechten hat. Diese Verwurzelung des Momentes im Allgemein-Menschlichen, diese Bloßlegung des Sinnlichen als Gebärde des schicksalhaft Tragischen raubt weder dem Körper das sinnliche noch dem Vorgang das momentane Leben, sie sind vielmehr der letzte Grund für ihre Möglichkeit. Je schwerer der Haarknoten nach unten zieht, um so intensiver wirkt die Gegenstreckung der Arme, und aus diesem Widerspiel stammt die seelische Lebendigkeit. Die körperliche kommt zum

stärksten Ausdruck in der Kurve, die sich aus dem Profil des stehenden linken Beines entwickelt und in die rechte Brustseite hinüberläuft, obwohl sie naturalistisch falsch ist und weil sie die ganze räumliche Spannung von vorn nach hinten auf der Fläche umschreibt. Man achte darauf, daß es gerade diese aus der Raumfunktion des Körpers gewonnene Form ist, welche in Variationen wiederkehrt, den vorderen Arm mit der Schulter, Haupt und Haarzopf verbindend. Man achte ferner darauf, daß diese Variationen der Grundform den Körper nicht schaffen, sondern — an gewisse naturgesetzliche Bedingtheiten des Körperbaues gebunden — nur die besondere Erscheinung der allgemeinen Form darstellen. Die Lebendigkeit des Körpers offenbart sich schließlich in dem Vibrieren der Flächen, die ebensoweit davon entfernt sind, das menschliche Fleisch zu imitieren wie den Stein als Stoff wirken zu lassen, vielmehr die beiden so verschiedenen Materien in einer vergeistigten Einheit darbieten, welche

die Eigentümlichkeit des Steines und die lebendige Wärme des unter der Haut kreisenden Blutes gleichmäßig festhält. Noch erstaunlicher aber ist die Lebendigkeit der Bewegung, da ja der Künstler nicht den Akt des Sichbewegens, sondern den Endpunkt darstellt. Diese Lebendigkeit erreicht er durch zwei Mittel. Erstens dadurch, daß er bei einer vollkommenen Geschlossenheit des plastischen Reliefraumes das Auge des Beschauers zu zwingen versteht, diese einheitliche Gestalt nicht nur mit einem momentanen und fixierten Blick als Ganzes zu umfassen, sondern sie sukzessive, Schritt für Schritt ablesend, aufzubauen; zweitens dadurch, daß er diese Bewegung des Auges zu einer solchen des Geistes macht, indem er sie innerhalb des einen Grundkonfliktes durch drei verschiedene Bewußtseinsarten hindurchführt: durch die Dumpfheit des Triebes, die Aktualität des Selbstbewußtseins und das Wissen des Weltbewußtseins, oder formal gesprochen: durch Exposition, Konflikt und Lösung.

Aus dieser das gleiche bedeutenden optischen und geistigen Bewegung des Auges entsteht der Eindruck, nicht nur als ob wir das Werden der Bewegung verfolgt hätten, sondern auch daß die Bewegung, obwohl der Endpunkt dargestellt ist, als ein freies Schweben wirkt, das über den Gegensatz von Moment und Dauer hinausgehoben ist. So fühlt sich der Betrachter, obwohl er im Innersten ergriffen und erschüttert ist, dennoch frei von jeder besonderen materiellen Bestimmtheit und traut sich zu, dasselbe, das heißt die vollkommene Betätigung der menschlichen Freiheit, leben zu können, weil er sie notwendig nacherleben mußte.

Betrachtet man nun das Bild Seurats, so sieht man sofort, daß diese Ballettszene nicht mehr als eine *geistige* Tatsache, als Tragödie des menschlichen Befreiungswillens aufgefaßt ist, sondern als ein Gegensatz zwischen Milieu und Egozentrik. Das zeigt sich ebensosehr in der illusionistischen Ausdeutung der Bühnenhöhe, dem Vorhandensein der

Zuschauer, der psychologischen Differenzierung der Gesichter wie in den formalen Elementen, welche die Gestalt des Ganzen bestimmen. Ob wir die geile Sinnlichkeit der rechten oder die andächtige Versunkenheit der linken unteren Eckfigur betrachten, ob die Koketterie der Tänzerin oder die Geckenhaftigkeit des Tänzers — mit alledem sind wir auf der Ebene rein seelischer Tatsachen, die trotz aller Nachfühlbarkeit keine allgemein-menschliche und zwingende Notwendigkeit haben, weil wir nicht den überindividuellen geistigen Grund dieser psychischen Besonderungen zu fassen bekommen. Daß der Künstler selbst ihn nicht gefaßt hat, ist dadurch bezeugt, daß er den Stoff als Vorwand benutzt, um sein Gefühl von der Kluft zwischen seiner Gestaltungsfähigkeit und der Notwendigkeit der Objekte in ihn einzuzeichnen. Ironie aber ist immer eine Eigenschaft des Literaten, nicht des Künstlers, welch letzterer nur das Komische kennt, das nicht in einem subjektiven Mangel wurzelt, sondern in der allgemein-über-

persönlichen Kluft zwischen der Bedingtheit des Menschen und dem Unbedingten, wie das Tragische auch. Diese Ausdeutung des Stoffes als einer im Zufall beharrenden Weltanschauung wird um so mehr überraschen, als man sich erinnern wird, daß der Neuimpressionist Seurat eine ganz neuartige Gesetzlichkeit aus den physikalischen Licht- und Farbgesetzen begründet zu haben glaubte. Aber das naturwissenschaftlich formulierte Gesetz der Komplementärfarben und der physiologischen Optik ist ebensowenig mit dem Gesetz der künstlerischen Gestaltung identisch, wie einst das der Perspektive und der Anatomie. Ferner spricht scheinbar für den Notwendigkeitscharakter des Bildes die stetige Wiederkehr der gleichen Grundform von der Schuhschleife, über Rock, Mund und Augen bis in die Haarlocken. Ich sage scheinbar. Denn diese Form selbst ist willkürlich, weil sie weder aus dem die Bild- oder Bewegungseinheit tragenden Konflikt herauswächst, noch die besondere Erscheinung der Körper-

glieder formt oder verbindet. Sie deformiert sie vielmehr und trennt sie mehr als daß sie sie eint. Es handelt sich überhaupt nicht um eine Form, sondern um eine Formel, um eine ornamentale Stilisierung und nicht um eine notwendige Gestaltung. Die vielen Bezüge unter den Formen sind dekorative Ordnungen, die Verstand und Geschmack erfunden haben, nicht Geburten einer raumorganischen Anschauung, sonst könnten nicht zwischen ihnen immer wieder willkürliche Leeren sein. So entsprechen sich formale und inhaltliche Zufälligkeit und finden ihren gemeinsamen Ausdruck in dem Mangel an sinnlich-anschaulicher Lebendigkeit. Denn soviel Mühe sich Seurat gegeben hat, individuelles Leben in die einzelnen stilisierten Formen hineinzutragen, das Ganze bleibt im tieferen Sinne leblos, weil das Leben nicht aus *der* Quelle kommt, aus der menschliche Lebendigkeit allein entstehen kann: aus dem Willen zur Befreiung. Im Chahut ist *vollendete* Bewegung und nur diese. Es liegt dem

Künstler nichts daran, uns den Akt ihrer Entstehung lebendig zu machen, weder optisch, denn die große Gegenkurve des Rockes hindert jede kontinuierliche Augenbewegung vom stehenden zum gehobenen Bein und zum Oberkörper; noch psychisch, denn die Bewegung wird nicht vom ganzen Menschen getragen, sondern von einer momentanen Willkür, die Menschengestalt vorspiegelt; noch geistig, denn es ist ein und dieselbe Bewußtseinslage, die den ganzen Körper beherrscht und die im besten Falle eine graduelle Differenzierung ihrer Stärke, nicht aber eine Veränderung in eine andere Bewußtseinsebene erlaubt, weil sie viel zu überbestimmt ist. Der Künstler muß den Schein des Lebens dadurch zu erreichen suchen, daß er in die fixierten Grenzen möglichst viel witzige Kompliziertheiten, Kapricen und Grotesken aufnimmt. Da ihm hierbei naturgemäß die toten und ornamentalen Formen mehr entgegenkommen als die menschlichen, so ist in der scheinbaren Lebendigkeit des Bildes die natür-

liche Ordnung des Lebens geradezu umgekehrt.

Wird man mir nun einwerfen, daß Seurat dieses Stilisieren wollte und daß sein Kunstwille die letzte Norm für seine Beurteilung sein muß? Ich gebe zunächst den prinzipiellen Sachunterschied zwischen Stilisieren und Gestalten zu und möchte ihn so umschreiben: Alles Stilisieren geht — wie jede realistische Kunst auch — noch von einem vom Gestaltungsakt unabhängig *gegebenen* Gegenstand aus mit dem doppelten Unterschied, daß der Gegenstand hier nicht mehr als dingliches Gebilde, sondern als Bewußtseinsvorstellung gegeben ist und daß ihm gegenüber nicht mehr durch Einfühlung analysierend, sondern durch Abstraktion synthetisierend verfahren wird. Aber ob Einfühlung oder Abstraktion, es bleibt etwas *gegeben*, also Materie, was nicht restlos gestaltet, also nicht Form ist. Die Gestaltung aber ist Analyse und Synthese zugleich und mehr als sie. Denn weder das Allgemeine noch das Individuelle sind ihr

gegeben oder von ihr gesucht, sondern beide zugleich sind durch die organisch wachsende und sich realisierende Formvorstellung mitgesetzt. Ein solcher Künstler schafft nicht, um eine innere oder äußere Materie zu klären, sondern um sein Formvermögen zu konkretisieren, denn der Gehalt ist ihm nicht Zweck, sondern Mittel. Darum ist er an die organischen Qualitäten seiner Materie und die Grenzen seiner spezifischen Kunst von vornherein gebunden, während alles Stilisieren — das realistische wie das spiritistische — ein Vergewaltigen, Verengen oder Erweitern der Materie wie der Kunstart ist. Alles Stilisieren — als subjektiv-psychischer Materialismus — beabsichtigt Ausdruck. Dieser ist immer extensiv, das heißt, er geht auf die unmittelbarste Erscheinung und Wirkung, aufdringlich mit Zartheiten oder Brutalitäten. Der Ausdruck des gestaltenden Künstlers ist intensiv, das heißt, er ist mittelbar, indem er sein Nichtsein in sich einbezieht und so an seinem eigenen Tod seine konkrete

Gestalt, seine plastische Figur formt im Gegensatz zu der nur dynamischen Reihung oder nur statischen Masse stilisierender Kunst. Diese steht immer diesseits des Gegensatzes von Leben und Tod; sie glaubt, das höchste Leben gerade durch die Negation der Tatsache des Todes als formender Kraft erreichen zu können — vergessend, daß Leben nichts anderes ist als das Eingespanntsein zwischen zwei Toden: dem absolut Bedingten und dem absolut Unbedingten. So kommt es, daß der verhaltene, in sich beschlossene und seine eigene Gegenbewegung als immanente Hemmung mitenthaltende Ausdruck gestaltender Kunst dem mehr als flüchtigen Betrachter einen viel dauernderen, nachhaltigeren Eindruck macht, weil dieser Ausdruck nicht bestimmte seelische Materialität, sondern formale und darum allgemein gültige Gesetzlichkeit ist. — Das Ziel alles Stilisierens ist Idealität. Da es aber immer von einer Materie ausgeht, die durch keine Abstraktion zu vernichten ist, sondern durch sie erst

recht eigentlich verabsolutiert wird, kann es konsequenterweise die volle Idealität nur erreichen, wenn es alle Materialität überhaupt entfernen könnte, was aber unmöglich ist. Denn werden auch die Gegenstände, ja selbst die seelischen Stimmungen beseitigt, so bleibt immer noch die Stofflichkeit der darstellenden Mittel, die nicht zu umgehen ist, solange man sich überhaupt ausdrücken will. Aber nicht nur als Idealismus führt sich alles Stilisieren ad absurdum, sondern auch als Kunst, weil es keine Kunst geben kann, die nicht am Körper Form wird. Ein körperloser Idealismus ist ein spiritistisches Phantom. Die gestaltende Kunst braucht die naturorganische Realität des Körpers nicht zu scheuen; je stärker sie die Realität bildenden Gesetze bejaht, zu einer um so größeren Idealität kann sie fortschreiten. — Diese zugestandenen Sachunterschiede zwischen Stilisieren und Gestalten müssen Wertunterschiede sein können, weil sich das Kunstschaffen mit dem Willen eines Künstlers oder einer

Zeit nicht erschöpfen kann, deren seelisches Leben nur den Stoff liefert, der zu gestalten ist. Hätten wir nicht das Bedürfnis der Formung dieser Materie zu einer gesetzmäßigen Gestalt, so hätten wir keine Kunst, welche der Prozeß und das Ergebnis dieser Gestaltung ist. Ob aber diese ewigen Gesetze erreicht sind, hängt nicht von dem Wollen des Künstlers ab, sondern von der ihm eingeborenen Fähigkeit, in diesem tieferen Sinne: von seinem Können. Das Wollen des Menschen ist eine seelische Funktion, die sondert und trennt. Wie könnten wir — ginge das künstlerische Schaffen im Wollen auf — Werke von Künstlern verstehen, die in Epochen gelebt haben, deren Lebensbedingungen wir nicht kennen; die, wenn wir sie kennen und nachempfinden, uns deutlich machen, daß sie so wenig die unsern sind, daß wir an ihnen ersticken müßten, wenn sie uns plötzlich aufgezwungen würden? Niemals könnten wir erklären, warum es Kunstwerke gibt, die uns unmittelbar erfreuen, ohne jede Rücksicht auf Unter-

schiede der Nation und der Religion, des räumlichen und zeitlichen Milieus; daß tausend Jahre alte Kunstwerke heute so jung wirken wie am ersten Tag und das neueste Leben seniler und verfallener als Ruinen.

Während der eben erörterte Wertvergleich in den allgemeinen Gesetzen des künstlerischen Schaffens überhaupt gegründet ist, läßt sich ein anderer aufstellen, der in den besonderen Gesetzen einer bestimmten Kunstart wurzelt. Reden wir, um konkret zu bleiben, von den Gesetzen der Plastik, von dem Unterschied zwischen Plastik und Pseudoplastik, wie er sich aus einem Vergleich dieses gotischen Verkündigungsengels aus Orvieto mit Lehmbrucks in Haltung und Proportion sehr ähnlicher Knienden ergibt.

Abbild. 16 und 17

Gehen wir von einem Detail aus. Für Lehmbruck ist das kniende Bein ein linearer Gegensatz, die ruhende Wagrechte zur steilen Senkrechten. Der weite

Raum zwischen den Zehenspitzen und der Rückenkontur spielte in der bildenden Phantasie keine Rolle. Dem mittelalterlichen Künstler kam im Gegensatz alles darauf an, diesen Raum lebendig zu machen. In diesem Sinne benutzt er das tote Emblem der Flügel; in diesem Sinne wiederholt er die Wagrechte im Oberarm, in den Gewandfalten, in der Vorstellung des linken Beines und der Schließung des luftleeren Raumes zwischen den Beinen zu einer zusammenhängenden Fläche, so daß die ansteigende Steile rings von Wagrechten eingefaßt und aufgeteilt ist; in diesem Sinne endlich rückt er den Oberkörper aus dem Profil in die Dreiviertelansicht herum und gibt so statt Silhouette Masse und Körper. Der mittelalterliche Künstler konzipiert eine den Körper der Figur überragende kubische Masse, welche durch die menschlichen Glieder raumfunktional, durch die seelische Gebärde als Weltgefühl stofflich ausgedeutet wird. Die inneren Spannungen des geschlossenen Volumens am menschlichen

Körper zur Erscheinung zu bringen, ist das Mittel, die seelische Stimmung plastisch zu realisieren. Bei dem modernen Künstler gibt es keinen Kubus, sondern eine Stange, an die weit ausladende Extremitäten angeklebt sind, keine Raumfunktion des Körpers, sondern der Körper ist — aus dem Raum herausgelöst — an sich und allein das Darstellungsmittel der seelischen Erregung. Dieser Unterschied wird an einer Folge greifbar. Der gotische Engel steht in seinem eigenen Luftraum, in dem Luftraum *des* Kubus, der ihn umgreift und den er ausdeutet. Erst durch diesen vermittelt, kommt er mit dem ungestalteten Naturraum, in diesem besonderen Falle mit dem gestalteten Architekturraum in Verbindung. Dies gilt prinzipiell für alle echte Plastik: ägyptische, indische, griechische und gotische, und zwar auch für Figuren, in denen das ideelle Volumen enger mit den Randlinien des Körpers zusammenfällt als hier. Alles, was von dem ideellen Grundvolumen abgetragen wird, bleibt sozusagen als lebendig gestaltete

Luft um den Körper stehen, seine seelische Strahlweite genau abmessend und ihn so in eine ideelle Sphäre entrückend. Die Pseudoplastik aber schneidet unmittelbar in den Naturraum hinein, wobei es nur einen relativen Unterschied ausmacht, ob dies in scharfen Silhouetten geschieht wie hier, oder in Luft ansaugenden Lockerungen wie bei Rodin. Es bezeichnet die äußersten Pole dieser Unterschiede, wenn Rodin seine „Bürger von Calais“ unmittelbar aufs Straßenpflaster gestellt wissen wollte, während alle wahre und echte Plastik, aus der Architektur geboren, in diese eingeordnet bleibt und somit auf eine doppelte Weise dem ungestalteten Naturraum entrückt ist.

Aber damit, daß aus dem unendlichen Naturraum ein begrenztes und in bestimmte Formen geschlossenes Volumen herausgeschnitten und als der ideelle Raum gesetzt wird, in dem der Körper — ihn ausdeutend — sich halten muß, ist noch nicht garantiert, daß der Körper selbst plastisch geformt ist. Vergleicht

man die beiden am Boden aufliegenden Unterbeine, so sieht man, daß beide eine Strecke raumeinwärts durchmessen. Lehmbruck, dem aus kompositionellen Gründen sehr viel auf diese Diagonalrichtung ankam, fand zu ihrer Verdeutlichung den eminent unplastischen Ausweg, den tragenden Sockel nach außen hin zu verlängern, wodurch zwar die Raumtiefe, nicht aber die Raumfunktion des Beines vergrößert wird. Der mittelalterliche Meister hingegen beantwortet die Einwärtsbewegung mit auswärtsströmenden Falten, so daß hier im kleinen wieder ein Raumkubus entsteht, der durch die Verkörperlichung der ihm einwohnenden Raumrichtungen: Breite, Höhe und Tiefe, zum Leben gebracht wird. Ein zweites Mittel, plastisch zu wirken, ist die Gegenüberstellung von Rundformen gegen geneigte Flächen, etwa des rechten, ganz auf die Grundform des Zylinders modellierten Oberschenkels gegen die Gewandfläche. Alle Falten bis in das letzte Detail hinein haben die Aufgabe, die Tiefendistanz

zwischen dem oberen und unteren Knie kontinuierlich sichtbar zu machen. Nimmt man dagegen dieselben Stellen bei Lehmbruck, so findet man gerade einen schüchternen Ansatz, mit dem Tuch die Rundung des Schenkels zu betonen. Im übrigen dient das Tuch weit eher dazu, die räumlichen Werte zu verschleiern als zu enthüllen, indem es Rundung und Fläche verschleift, so daß sich hier im kleinen wiederholt, was wir am Ganzen festgestellt haben: der Mangel an Raumfunktion. Ein drittes Mittel, den Körper plastisch zu gestalten, findet der Gotiker darin, daß er zwei körperliche Massen so gegeneinanderstellt, daß sie einen zwischen und hinter ihnen liegenden Hohlraum umschreiben, zum Beispiel an der Begegnung des Oberkörpers mit dem rechten Arm. Dieses Mittel hat Lehmbruck nicht verwandt, dagegen das andere, den Oberarm von der Seite her um den Körper herumweisen zu lassen und so den Betrachter um die Figur herumzuführen. Plastisch aber ist dieses Motiv hier unwirksam,

weil die Arme außerhalb des Körpers liegen; da dieser — wie ich gezeigt habe — von einem Raumvolumen nicht umfangen ist, so hängen sie in den Naturraum hinein und schneiden aus diesem ein Stück so aus, daß ihre Begegnung die Öffnung zwischen den Schenkeln variiert. Im stärksten Gegensatz zu dieser linear ornamentalen Ordnung hat der mittelalterliche Meister das Spruchband einerseits in den kubischen Raum einzuordnen, andererseits durch formale Wiederholung der Kniestellung des Engels zur Verstärkung der seelischen Expression zu benutzen gewußt. In allen drei Fällen aber handelt es sich nicht um *die* Mittel, welche Plastik erzeugen, sondern um einige Mittel, welche die plastische Konzeption zur Erscheinung bringen. Ihr Gemeinsames liegt in der Spannung zwischen den Raumrichtungen innerhalb des Volumens an den Körperformen. Sie wird dadurch erreicht, daß durch den Kubus ein ideelles und kontinuierliches System senkrechter, wagrechter und diagonaler Flächen hin-

durchgelegt gedacht wird, welches die innere und prinzipiell unendliche Dynamik der Raumdimensionen an jedem einzelnen Punkt zum Stehen bringt und durch Verkörperlichung des zwischen bestimmten Flächen eingefangenen Raumes plastisch sichtbare Relationen herzustellen erlaubt. Damit wird die Binnenform und der Zusammenhang ihrer modellierten Bewegung zum Träger des Weltgefühls und nicht die Silhouette, welche bei einem organischen Heraus- und Zusammenwachsen von Figur und Raum überhaupt keinen Platz hat.

Ich gebe nicht vor, damit *alle* spezifischen Gesetze plastischer Gestaltung dargelegt zu haben. Aber meine Ausführungen werden genügen, um zu zeigen, daß sie existieren. Dies ist nun nicht so zu verstehen, als ob die spezifischen Gesetze fertig da wären und es im Belieben des Künstlers stände, sie anzuwenden oder nicht. Wie Form und Gehalt auf jeder Gestaltungsstufe sich entsprechen, weil sie dem Wesen der Kunst nach identisch sind und nur durch

die Bedürfnisse des erklärenden Verstandes getrennt werden müssen, so werden auch die spezifischen Gesetze der Kunstart erst *im* gestaltenden Akt geschaffen, und zwar genau so weit, wie die Gestaltung nach Form und Gehalt reicht. Allein darin wurzelt die Möglichkeit, auf sie eine wertende Beurteilung zu begründen, weil eine Pseudoplastik in dem Maße, in dem sie nicht Plastik ist, auch nicht reine Gestaltung, nicht vollgültige Kunst ist.

Abbild. 18 und 19 Etwas völlig Analoges gilt natürlich auch für die Malerei.

Wenn man diese beiden Monumentalgemälde vergleicht, fühlt man einen Unterschied, dessen prinzipielle und fundamentale Bedeutung ich auseinandersetzen möchte. Er besteht zunächst im Verhältnis der gesamten Figurengruppe zum Bildraum. Hodler stellt die Gruppe gegen eine geschlossene Fläche, welche von jener in der Höhe geradeso weit überragt wird, als die seelische Ausstrahlung der erhobenen Arme reicht, während eine solche Ausstrahlung nach der Breite auch für das Gefühl des Künstlers so wenig stattfindet, daß er das schmale Randstück, das nötig ist, um nicht die Silhouette des äußersten Mannes mit dem

Bildrand zusammenfallen zu lassen, noch durch Bäume beleben muß. Diese Bäume sind nun mit einer (zum Nachdenken herausfordernden) Inkonsequenz so auf die Fläche gesetzt und perspektivisch gezeichnet, daß sie einen naturillusionistischen Raum öffnen. Nach der Tiefe hin sucht Hodler auf diesem vielleicht reifsten Monumentalbilde zwischen Vollfigur und Hintergrund durch die Einschiebung überschnittener Körper nachträglich zu vermitteln. Aber es bleibt die doppelte Tatsache bestehen: das Außereinander von Menschengruppe und Hintergrundfläche und die Bestimmung der Flächengröße durch die Menschengruppe. Bei Masaccio dagegen haben wir eine Raumeinheit, *in* der Menschen stehen, eine Raumeinheit, welche die Stellung der Menschen in ihr bestimmt. Daß dieser Bildraum in der Konzeption das Primäre und Bestimmende war, geht schon daraus hervor, daß es drei inhaltliche Erzählungsgruppen in ihm gibt, ohne daß die Raumeinheit zerfällt oder auch nur aus diesen

drei Gruppen zusammengesetzt wirkt. Das Wesen dieses Bildraumes besteht im Unterschied zur Fläche Hodlers nicht allein darin, daß die Tiefendimension angegeben ist, auch nicht allein darin, daß diese Gruppen Luft und Atmosphäre um sich herum haben, sondern vor allem darin, daß einmal der Raum — auch ohne die Figuren — Träger eines seelisch bestimmten Weltgefühles ist, welches sich in ihm so verwirklicht, daß die Menschen nur seine bewußteren, seelisch ausdrucksvolleren Realisationsstufen sind; ferner darin, daß der Raum als optisch-anschauliches Gebilde nach Höhe, Breite und Tiefe eine in sich geschlossene Gestalt ist, deren Leben als lebendige Beziehung der Raumdimensionen sich selbst genügt, indem es alle Dinge und Menschen bestimmt, um von ihnen zu erhöhter seelisch-körperlicher Anschauung gebracht zu werden.

Der zweite fundamentale Unterschied betrifft das Aufbaugesetz der Gruppe als solcher. Hodlers allgemeine Formvorstellung — hier zu individueller Bestimmt-

heit emporgehoben durch die blumenkelchartige Schließung — war die einer symmetrischen Reihe mit betonter Mittelachse und korrespondierender Parallelität der einzelnen Teile. Ich halte an dieser prinzipiellen Formulierung fest, obwohl ich mir bewußt bin, daß Hodler wohl auf keinem zweiten Werk eine so starke Bindung von Figur zu Figur über den rein formalen Schematismus hinaus versucht und erreicht hat wie hier. Was aber diese nachträgliche Bindung im Verhältnis zu Masaccio bedeutet, wird deutlich, wenn man die Gruppe links von der Mittelfigur mit der entsprechenden Gruppe des Florentiners vergleicht. Hier sind Petrus und Johannes so nebeneinandergestellt, daß der fallende Mantelwurf des letzteren dem steigenden des ersteren antwortet, als ob nur *eine* Gewandmasse da wäre. So wird die Kontinuität der diagonalen Raumeinwärtsbewegung aufrecht gehalten, der dann Jesus als diagonale Gegenrichtung gesetzt ist, als ob die Figuren zuerst und vor allem die Aufgabe hätten, Raum-

funktionen und die zwischen ihnen stehende Luft anschaulich und lebendig zu machen. Wie groß bei Hodler die Tiefendistanz zwischen diesen drei Figuren ist, kann das Auge am Podest abmessen; aber in der Begegnung der Körper spielt der durch diese Distanz bedingte Luftraum keine Rolle. Hart schneiden die Randlinien gegen die Mittelfigur, zwischen ihnen ist eine kolorierte Fläche, aber kein lebendiger Raum. Daß ein solcher bei Masaccio vorhanden ist, beruht — abgesehen von der primären und tragenden Raumeinheit des Bildganzen — darauf, daß er die Gruppe als *eine* räumlich-plastische Masse konzipiert hat und diese auseinanderlegt nach einem in ihr selbst liegenden, sich aus ihr selbst setzenden Konflikt. Die Gruppe bildet eine — wenn ich so sagen darf — dreidimensionale Ellipse, die durch ihre Diagonalen in dreieckig sich zuspitzende Gruppen auseinandergelegt wird. Der Unterschied ist also ein dreifacher und betrifft zunächst die Einheit der Gruppe, welche bei Hodler eine

reihenartig-planimetrische, bei Masaccio eine räumlich-kubische ist; dann das Verhältnis des Einzelnen zur Gruppe, welches bei Hodler ein allgemein-formales, an *jeden* Inhalt heranzutragendes Schema ist, bei Masaccio dagegen eine immanente und organische Auseinanderlegung; und schließlich den Zusammenhang der Körper untereinander, welcher bei Hodler eine nachträgliche Verbindung, bei Masaccio die Differenzierung einer ursprünglichen Einheit ist.

Der dritte fundamentale Unterschied betrifft die Gestaltung der einzelnen Figur nach ihrer seelischen wie nach ihrer optisch-anschaulichen Seite. Vergleicht man die Rückenfigur des Jünglings auf dem Bilde Masaccios mit irgendeiner der Rückenfiguren Hodlers, so wird auffallen, daß sie bei Masaccio eine kubische Masse ist, die sich an den einzelnen Formen aufbaut. Das Ganze und die Teile, die Binnenformen und die kubische Gesamtmasse bilden eine zugleich bestimmende und bestimmte kunstorganische Einheit, die mit der

körperorganischen zusammenfällt. Bei Hodler ist die Einheit das Ergebnis der Addition von Teilen, die sich — bestimmt durch den Effekt der Gebärde — aneinanderreihen. Der Nachdruck liegt bald auf der Silhouette, die sich gegen den Grund abhebt, bald auf der kräftigen, halb naturillusionistischen, halb michelangelesk-barocken Modellierung der Binnenformen. Und wie das Ganze und die Teile, Silhouette und Binnenform, einen unversöhnten Dualismus bilden, so auch der Körper als Ausdrucksträger mit dem Körper als physischen Organismus. Dieser wird vergewaltigt, weil Hodlers Mensch ganz von einer vereinzelten seelischen Erregung beherrscht ist, nichts anderes ist als diese seelische Erregung in einer individuell bestimmten Variation, während der Jüngling bei Masaccio trotz aller Bestimmtheit seines seelischen Ausdruckes die Weite des allgemeinen Menschen, des Menschlichen überhaupt um sich hat. Mit andern Worten: Masaccio formt seine Menschen aus dem Allgemeinen zum Individuellen,

und indem ein solches Individuum in eine bestimmte Situation gerät, reagiert es trotz seiner Individualität, wie der Mensch schlechthin reagiert. Hodler aber bildet in einer typisch modernen Weise seine Menschen aus der besonderen Situation, in der sie im Augenblick — ganz verzehrt von ihr — mittinnen stehen. Die Individualität hat nur im Rahmen dieser als das Überpersönliche empfundenen Funktion Platz. Masaccios Menschen sind, Hodlers Menschen funktionieren.

Daß diese drei fundamentalen Unterschiede in einem einzigen wurzeln: in der verschiedenartigen und verschiedenwertigen Gestaltungskraft, ist ebenso selbstverständlich wie die Tatsache, daß dieser Unterschied auch in den Gestaltungsmitteln selbst zum Ausdruck kommt. Tastet man bei Hodler an der fünften Vollfigur (vom linken Rand aus gezählt) mit dem Auge die Linien ab, so wird man empfinden, daß diese von einer inneren Dynamik fortgeführt werden, welche in der Gebärde ihren stärksten

Ausdruck findet. Dabei brechen die Linien sehr oft und unruhig ab, zerfallen trotz der Bestimmung durch das Ziel in einzelne Teile. Die Linie Hodlers ist dynamisch und diskontinuierlich. Tastet man dann zum Vergleich auf dem Bilde Masaccios die Beinlinien des vom Rücken gesehenen Jünglings entlang, so scheinen sie trotz des steilen Steigens in sich selbst zu ruhen und hängen bei aller Kurvigkeit so aneinander, als sei jedes folgende Stück die notwendige Geburt des vorhergehenden. Die Linie des Masaccio ist plastisch und kontinuierlich. Sie konnte es nur werden, weil hier das Nichtsein in das Sein, die Bewegungslosigkeit in die Bewegung, der Tod in das Leben einbezogen wurde, weil Form nur entstehen kann, wenn das Leben an *seinem* Tod entlang, durch seinen Tod hindurchgeht. Darum ist die Linie Hodlers im Gegensatz zu der körperlich-organischen des Masaccio unorganisch-expressiv. Darum ist sie ferner wohl raumerschließend, aber nicht raumbildend, weil die reine Dynamik des

Lebens keine Rückwärtsbeziehung kennen kann, ohne sich selbst aufzuheben, alle Raumbildung aber nur innerhalb einer Gleichzeitigkeit des Früheren und des Späteren, innerhalb einer sich selbst setzenden Rückbeziehung des Späteren auf das Frühere möglich ist. Die Linie Hodlers lebt aus der Funktion zum Zweck und aus der Energie, mit der der Künstler sie erfüllt hat; an sich selbst hat sie weder Existenz noch Leben, sondern eine steinharte Materialität. Entsprechendes wäre über die Farbe zu sagen. Sie ist ganz aus ihrer Einheit mit dem Licht herausgelöst, zu einer Materialität verselbständigt, das heißt ihres Zusammenhanges mit Licht und Raum entblößt. Damit aber ist die Farbe in sich selbst keiner Variation mehr fähig, jede Differenzierung wirkt als selbständige Besonderheit. Daß wir damit dem Prinzip der Koloristik näher sind als dem der Malerei, konnte nur durch die Modernität und Größe des Hodlerschen Ethos verdeckt werden.

So scheiden sich Malerei und Pseudomalerei. Oder wird man mir einwerfen, daß Hodler (wie Lehmbruck) dies alles wollte und daß sein Kunstwille die letzte Norm aller Beurteilung ist? Gegen diese relativistische, ja wahrhaft anarchische Theorie behaupte ich, daß diese Sachunterschiede auch Wertunterschiede sein müssen, weil sich das Kunstschaffen wie das Kunstverstehen mit dem Willen — sei es eines Künstlers, sei es einer Zeit — nicht erschöpfen kann. Deren seelisches Leben liefert nur den Stoff, der zu gestalten ist. Hätten wir nicht das Bedürfnis und die Möglichkeit der Formung dieser Materie zu einer gesetzmäßigen und darum allgemeingültigen Gestalt, so hätten wir keine Kunst, welche der Prozeß und das Ergebnis dieser Gestaltung ist. Ob aber diese ewigen Gesetze erreicht sind, hängt nicht von dem Wollen des Künstlers ab, sondern von der ihm angeborenen schöpferischen Fähigkeit, in diesem tieferen Sinne von seinem Können. Das Wollen des Menschen ist eine seelische Funktion,

die sondert und trennt. Wie könnten wir — ginge das künstlerische Schaffen im Wollen auf — Werke von Künstlern verstehen, die in Epochen gelebt haben, deren Lebensbedingungen wir nicht kennen, die, wenn wir sie kennen und nachempfinden, uns deutlich machen, daß sie so wenig die unseren sind, daß wir an ihnen ersticken müßten, wenn sie uns plötzlich aufgezwungen würden? Wie wollen wir erklären, daß es Kunstwerke gibt, die uns unmittelbar erfreuen ohne alle Rücksicht auf Unterschiede der Nation und der Religion, des räumlichen und zeitlichen Milieus? Daß es viertausend Jahre alte Kunstwerke gibt, die heute so jung wirken wie am ersten Tag, jünger als die höchst fragwürdigen Ausbrütungen der Gegenwart? Die wahre Kunst ist allein *die* Kraft, welche die ewigen Probleme erfaßt, den Stoff aufzehrt und in eine lebendige und gesetzmäßige Form wandelt.

Abbild. 20 und 21

Die letzten Einwände werden aber erst beseitigt sein, wenn ich den Kreis für solche Wertgleichungen enger gezogen, wenn ich gezeigt haben werde, wie sie für Werke ein und desselben Künstlers, wie sie für Kunstwerke gleicher Gestaltungsart und -stufe gelten. Denn dann wird sich zeigen, daß die Möglichkeit solcher Wertgleichungen auf der Tatsache beruht, daß die Kunst — weit entfernt Abstraktion oder Einfühlung, Spieltrieb oder Technik zu sein — eine bestimmte Erscheinungsform des schöpferischen Triebes ist, welcher auch Philosophie und Ethos umfaßt; auf der Tatsache, daß dieser schöpferische Trieb als die unmittelbar aktualisierende Verbindung des Bedingten mit dem Unbedingten

mannigfaltige Stufen der Verwirklichung hat, die trotz ihrer unterschiedenen Beschaffenheit als Ergebnisse ein und desselben Grundstrebens zu dem gleichen ideellen Ziel in eine Hierarchie von Werten zu ordnen sind; und schließlich auf der Tatsache, daß die einwohnende Bewegung des schöpferischen Triebes zu einem Ergebnis führt, das zwar nicht das Unbedingte schlechthin ist, aber eine eigentümliche und in sich selbst gesetzmäßige Gestalt hat.

Das Recht, die „Pest“ und den „Winter“, die im Schaffen Poussins mehr als dreißig Jahre auseinanderliegen, zu einer Wertgleichung aneinanderzurücken, gibt mir der Künstler selbst durch seine bereits erwähnte Einteilung seiner Gefühlslagen; denn in beiden Bildern ist derselbe Gefühlsmodus dargestellt, derjenige, den wir den tragischen nennen. In beiden Werken wollte Poussin natürlich dieses Grundgefühl so nachdrücklich wie möglich ausdrücken. Aber in wie verschiedener Weise gelingt es! Auf dem frühen Werke zeigt er uns eine qualvoll

hingestreckte Frau, zu deren erkaltender Brust sich ein hungriger Säugling hintastet; zeigt uns zusammengebrochene Jünglinge und Greisinnen, eingestürzte Götzen und Menschenaas, witternde Mäuse, Gebärden des Schreckens, des Ekels und einer aus der Gewalt des Augenblickes geborenen Frömmigkeit. Was Poussin hier vorwiegend gibt, sind extremste Erregungen der menschlichen Seele, sind Ausdrucksbewegungen aufgepeitschter Barockmenschen, ist beschreibende Psychologie. Aber ob wir bei einer Pest ebenso handeln werden wie der Mann, der sich vor dem ekligen Gestank die Nase zuhält, oder wie der Jüngling, der, von Furcht und Mitleid gleichzeitig bewegt, seinen Rock kokett raffend vorübereilt? Wir fühlen vielmehr, daß wir diese Bewegungen eben noch nachempfinden können, weil die Seele diese Erregung nicht ist, sondern sie hat, und weil der Körper — über seine räumlichen Funktionen hinaus — seinen Eigenorganismus behauptet (also gerade aus den Gründen, die den modernen

Expressionismus und Kubismus vom barocken unterscheiden). Sehen wir dann das spätere Bild an, so zweifeln wir keinen Augenblick, daß, wenn das Schicksal gegen uns anläuft, wir alle die Gebärde des Mannes im zerschellenden Kahn machen werden, machen sollten. Es ist die Gebärde des Orestes und des Macbeth, der Antigone und des Tasso — die tragische Gebärde schlechthin. Was uns Poussin hier gibt, ist nicht mehr eine zu extremster Vitalität getriebene seelische Erregung, die immer zufällig bleiben muß, sondern die geistig notwendige Gebärde.

Betrachten wir nun, wie dieser Unterschied der Notwendigkeit des Gehaltes im Bildraum optisch zum Ausdruck kommt. Schon auf dem frühen Bilde kam es Poussin darauf an, eine in sich ruhende Raumeinheit zu bilden. Dafür zeugen einerseits die perspektivische Konstruktion der Architekturen, die eine trichterförmige Flucht nach hinten ergeben, andererseits die gleichsam von hinten hervorströmenden schwefligen

Farbtöne, die in den Inkarnaten und Gewändern ihren reinsten und intensivsten Ausdruck finden, und schließlich die Anordnung der Figuren, welche die Bewegung des Hineinstrebens der Raumstruktur und des Herausbrechens des farbigen Stimmungsausdruckes begleiten. Aber die einzelnen Menschgruppen hängen wohl durch formale Kompositionselemente, nicht aber als Stufen der tragischen Gefühlsdynamik untereinander und mit dem Raumganzen zusammen. Oder um mich an rein optischen Begriffen auszudrücken: die Gruppe der sterbenden Frau hat in der Verkürzung des Leichnams und des Kindes, in dem Hervorbeugen des Mannes reiche, raumfunktionale Werte, aber diese reichen nicht über die Gruppe hinaus, weil sie die Richtungen des Raumganzen wohl begleiten, aber nicht von ihm zu seiner Verlebendigung restlos bestimmt sind. Vielmehr bedeuten innerhalb der primären, durch Architektur und Farbe erstellten Raumeinheit die Menschen etwas Selbständiges.

Sie bauen durch Addition ihrer Gruppen nach Gesetzen perspektivischer Verkleinerung den Raum noch einmal auf, so daß die gestaltete Einheit in Höhe und Breite nach der Tiefe in Pläne auseinanderfällt. Diese Zweiheit von Raumstruktur und Farbe, von Raum und Mensch, von Körper und Ausdruck findet ihre bezeichnendste Erscheinung darin, daß der stärkste seelische Ausdruck in die Mitte des Vordergrundes plaziert ist, während der Quellpunkt des Schicksals im Hintergrunde liegt. Das Altersbild zeigt eine Einheit ganz anderer Art. Ihre geistige Voraussetzung liegt darin, daß die Kontraste Kosmos und Mensch, Natur und Wille, Schicksal und Freiheit zu unmittelbarem Kampf gegeneinander geführt sind. Optisch kommt sie zum Ausdruck darin, daß Licht und Gegenstand zu einer gleichgerichteten Aktivität verbunden und als Materie in der graugrünen Farbe eins geworden sind. Ferner erschließen und bilden jetzt nicht mehr Menschen und Gegenstände den Raum, sondern der Raum als das

Primäre bestimmt Gegenstände und Menschen, so daß diese nichts anderes sind als im Körper realisierte Ausdrucksformen der im Raum an diesem Orte wirksamen Gestaltungsenergien. Die Gegenstände verlieren nicht, sondern gewinnen durch diese Erhöhung ihrer Funktion und ihrer Entmaterialisierung. Betrachtet man den Kahn, Wasser, Felsen und Baum, so empfindet man das Gesetzmäßige ihrer Bildung, ihres Daseins und ihres Soseins unmittelbar. Die Bäume vermitteln zwischen den Diagonalen der Felsen, aber niemals können Bäume anders aus Felsen herauswachsen. Die Lagerungen der Steine geben so sehr die Wesenheit des Gebirges, daß man die gar nicht so hohen Massen als Felsgiganten empfindet. Was der Gegenstand an körperlichem Volumen und seelischer Extensität verloren hat, gewinnt er durch des Künstlers Wissen um seine natürliche und geistige Notwendigkeit, die sich innerhalb seiner Bestimmtheit aus dem Ganzen des Bildorganismus erfüllt. In dieser höheren

Einheit ist nun auch das Maximum der Kontraste: der Konflikt zwischen Wille und Schicksal auf einen Punkt zusammengeführt, welcher als das Zentrum des Bildes seinen tiefsten Sinn offenbart.

Abbild. 22 und 23

Es bleibt mir nun noch die Aufgabe, für zwei Werke, die auf der gleichen künstlerischen Gestaltungsstufe stehen, aber verschiedenen Persönlichkeiten, Zeitaltern und Völkern zugehören, den Wertvergleich durchzuführen. Ich stelle de Fioris schon erwähntes Opus 10 neben einen archaischen Jüngling aus dem Akropolis-Museum von Athen. (Denn nichts ist zugleich so aufschlußreich für die Erkenntnis des Wertes unseres Zeitalters, als ein Vergleich seiner bedeutendsten Leistungen — und ich kenne [Maillol ausgenommen] keinen bedeutenderen, vielversprechenderen zeitgenössischen Bildhauer als de Fiori — mit Werken früherer Epochen.)

Zunächst fällt uns als sehr erheblich

der Unterschied zwischen Gebundenheit und Freiheit im Gesetz, zwischen der verschiedenen Vereinigung von Form und Leben auf. Der Jüngling de Fioris steht wie in einem Bann. Das starre Rechteck, das seinen Körper umfängt, ist wie ein gespannter Kerker, dessen Mauern keinen Schein einer möglichen Bewegungs-, ja auch nur Atemmöglichkeit offen lassen. Diese planimetrische Bindung führt auch zu einer relativ starken Restriktion des Dreidimensionalen in die Fläche, so daß die von allen Seiten und für alle Ansichten gearbeitete Figur innerhalb ihrer Plastizität etwas gewaltsam Reliefmäßiges, der Maueranlehnung Bedürftiges bekommt. Der Wille zum Gesetz wird bewußt bis an die Grenze getrieben, wo er an dem entscheidendsten Punkte in sein Gegenteil umzuschlagen droht. Der Kubus des Kunstkörpers wird so sehr in sich abgeschlossen, daß er die atmosphärische Relation zur Umwelt und damit schließlich den zwar äußersten, aber wesentlichen Zusammenhang mit dem Ganzen der

Welt zu verlieren droht. Was ich eben für die planimetrische und räumliche Bindung der ganzen Figur sagte, gilt analog für die einzelnen Formen. Man sehe, wie der Arm an der Schulter, der Unterarm am Oberarm, die Hand am Gelenk sitzt. Die Konsequenz und Starrheit der Formentwicklung aus den Grundbedingungen der Konzeption, der Gesetzmäßigkeit und den durchgehenden, großen Zusammenhängen geht so weit, daß die Spontanität in den Gelenken ausgelöscht erscheint und bei der möglichen freien Lebendigkeit des ganzen Armes die einzelnen Teile und ihre Zusammenhänge den Zwang des Geschaffenseins, die mechanische Einrenkung des Puppenartigen haben. Es genügt, die starr wagrechte Schulterlinie und wie sich der Hals aus ihr entwickelt zu vergleichen mit der Art, wie der Grieche die anatomische Struktur des Schlüsselbeins durchklingen läßt, die Kurve der Armgelenke aber sanft und melodisch mit dem Hals verbindet, um zu sehen, wieviel mehr Leben im weitesten

Sinne als Naturnähe, als Schein organisch-blutwarmer Lebendigkeit, wieviel mehr Freiheit im Ganzen der Gestalt hier vorhanden ist. Diese Freiheit gilt für den Körper, dessen lebendige Wärme einerseits, dessen Fleisch und Haut andererseits das konstruktive Gerüst so durch- und überwachsen hat, daß die Absicht, die Handgreiflichkeit des gesetzmäßigen Gefüges dem wahrnehmenden Bewußtsein entzogen ist und bei strengster Notwendigkeit der Schein völliger Ungebundenheit entsteht. So ist das Kubische in voller Fülle entwickelt, ohne daß es die ringsum zusammengefaßte Sichtbarkeit verliert, die es der Ausbreitung in der Fläche verdankt. Diese Freiheit gilt auch seelisch. Wie bewundernswert es ist, daß de Fiori den Willen zum formalen Gesetz als das Bedingtsein des Geschöpfes durch das Absolute ausdeutet, daß dieser Jüngling die Vision eines Wesens gibt, das wie gelähmt und gekreuzigt ist durch das ihn beherrschende Absolute — der griechische Künstler konnte noch einen

wesentlichen Schritt weitergehen, dem Jüngling das zuschauende Wissen und damit den Schein der Unabhängigkeit von dieser seiner Funktion zum Absoluten geben. So steht er ruhig und groß mitten im Walten des Schicksals und zugleich über ihm, während der Jüngling de Fioris ihm noch untertan ist, freilich ohne sein Knecht zu sein.

Ein anderer Unterschied betrifft die größere Gehaltfülle des Griechen bei geringerer äußerer Kontrastweite. Ich meine unter Gehaltfülle die Dichtigkeit der Anschauung. Man vergleiche einmal genau die Oberschenkel der beiden Figuren und beobachte das unwillkürliche Tempo der eigenen Augen. Daß man den des de Fiorischen Jünglings viel schneller gesehen zu haben glaubt als den des Griechen, beruht nicht auf einem Temperamentsunterschied der Künstler, sondern auf der an dieses Glied gebundenen Weltfülle und Charaktergröße. Aus dem Bein des Griechen strömt uns ein größerer Formenreichtum zu, der Zug des Auges, weiterzukommen,

verlangsamt sich, an jedem Punkt erleben wir etwas Neues und ruhen in ihm, weil wir das Gefühl haben, daß er nicht nur eine Funktion für das Ganze hat, sondern das Ganze in einer einmaligen und köstlichen Variation ist. Darum kann der antike Künstler die einzelnen Massen relativ selbständig in sich abgrenzen, ohne den Zusammenhang mit dem Ganzen zu verlieren. Er kann in uns den Eindruck einer ins Unendliche sich fortsetzenden Zergliederung und Atomistik erwecken, ohne die entgegengesetzte Unendlichkeit des Einen aufzuheben. Auf diesem polaren und antithetischen Zugleich beruht der Reichtum des Gehaltes. Und dieser ist erreicht, ohne daß unser aufnehmender Geist mit Materie belastet wird, weil alle Bestimmtheit jene Weite hat, die uns auf eine ewige Bedeutung durchsehen läßt. De Fiori wirkt hiergegen zeitgebunden in dem Sinne Schillers, daß er seinen Stoff aus der Zeit nimmt, seine Form aber aus den ewigen Gesetzen. Es ist dies die eigentümliche Größe de Fioris, die wir

heute nur ganz wenigen Künstlern zuschreiben können, daß er modern ist in dem Sinne, daß er unseren zeitgenössischen Empfindungen Ausdruckssymbole schafft, und zugleich ein Künstler, indem er die plastische Gestalt nach den allgemeingültigen Formgesetzen der Kunst aller Zeiten und aller Völker zu bilden trachtet. Fast alle andern (Cézanne und Picasso ausgenommen) sind entweder moderne Formalisten oder Materialisten und es fehlt ihnen an Kunst, oder restlose, durch keine Zeit bedingte Gesetzessucher und es fehlt ihnen an dem wurzeltragenden Erdboden. Aber was gegen die Zeitgenossen ein Vorzug ist, bedeutet gegen den archaischen Künstler noch eine Grenze. Der Gehalt in der Figur de Fioris wirkt verhältnismäßig fixiert als dieses und jenes, er gibt uns noch nicht die letzte Freiheit, weil er noch pathetisch Selbstzweck sein will. Und trotzdem oder gerade deswegen ist seine Fülle geringer als die der archaischen Figur, denn je größer die Bestimmtheit, um so enger der Umkreis dessen, was

aus innerer Zugehörigkeit in sie aufzugehen, in ihr als rein intensive Kraft gegenwärtig zu sein vermag. Eine Erhöhung des Gehaltes zu erreichen, mag der Grund gewesen sein, warum de Fiori die äußeren Kontraste so weit gespannt, so offensichtlich, fast diskontinuierlich nebeneinandergelegt hat. Man sehe den Oberkörper: die Wölbung der Brust und die Einbuchtung der Bauchgegend: kühn, bedeutsam, bewältigt. Aber der Grieche, der leise Gegensätze wählt, ist nicht furchtsam; er ist noch kühner, noch bedeutsamer, noch reifer. Seine Wölbungen haben, für die dauernde Betrachtung, noch mehr Schwellkraft, seine Senkungen noch mehr des unheimlich Lockenden, obwohl er kontinuierlich Fläche an Fläche reiht, die Gegensätze genau verbindet. In der geringeren Spannweite der äußeren Kontraste ist eine größere Spannweite innerer Kontraste, eine reichere Variation der Kontraste.

Damit berühren wir das formal Entscheidende: der Grieche ist klarer und

harmonischer in der Darbietung der sinnlichen Gestalt der körperlichen Form. Man sehe, wie deutlich trotz der geringen Distanz der Unterschied in der räumlichen Lage für Knie und Hüften bestimmt ist und wie eindeutig und konsequent diese Verschiebung aus der reinen Symmetrie durch den ganzen Oberkörper hindurchgeht, in der Modellierung des Beines bis in alle Einzelheiten durchfühlbar ist. Indem wir den Motor der Bewegung in den entscheidenden Gelenken fassen, wird alles Folgende einsichtig. Zu der künstlerischen Wahrheit kommt die Evidenz hinzu. So weit vermochte de Fiori noch nicht zu gehen. Wir sehen das Verhältnis von Ursache und Wirkung, aber es hat noch nicht volle Gestalt; wir sehen die durchgehenden Zusammenhänge, aber sie haben noch nicht unmittelbare Überzeugungskraft. Das mag — abgesehen von der allgemeinen Gebundenheit am Gesetz, von der wir bereits gesprochen haben — damit zusammenhängen, daß de Fiori in der Gestaltung noch zu sehr auf das

Charakteristische sieht, während der Grieche dieses bis zu dem Punkt überwunden hat, wo Charakter und Schönheit zusammenfallen. Diese griechische Schönheit als die vollkommene Harmonie der Formen in ihrer Zusammenstimmung zeigt sich einerseits in der Gestalt der einzelnen Form, andererseits in der Formgegenüberstellung. Man nehme etwa die Linie, welche die Oberschenkel begrenzt. Sie ist bei de Fiori vielteiliger, welliger, bei dem Griechen einheitlicher, gespannter. Der wohllautende Zug ist aber nicht ausdrucksloser, nur ist der Ausdruck weiter entmaterialisiert, mehr Spannung geworden. Oder man nehme das Wägeverhältnis der Massen im Oberkörper. Das Abwägen ist nicht nur unsichtbar geworden, sondern die Massen stimmen klarer, überzeugender zueinander, obwohl ihr Verhältnis viel komplizierter geworden ist. Natürlich liegt hinter diesen formalen Unterschieden ein solcher der Weltanschauung. De Fioris Figur drückt noch ein Werturteil über das Ganze der Welt aus; es ist

pessimistisch. Es sagt noch, daß diese schlechteste aller Welten nur erträglich ist, weil wir eine formende Kraft, einen schöpferischen Willen besitzen. Die archaische Figur aber steht jenseits aller Werturteile, der pessimistischen wie der optimistischen, sie ist erlöstes Dasein.

Die Erziehung zur Kunst — ich sagte das am Anfang — ist, obschon die wichtigste, so doch nur die eine Seite der pädagogischen Aufgabe des Leiters eines modernen Museums; die andere hatte ich als ästhetische Erziehung bezeichnet. Ich verstehe darunter eine Erziehung zur Anschauung als dem Organ des künstlerischen Schaffens, zur Bewältigung und zum Spiel mit der Materie als der Form des künstlerischen Schaffens und zum Unbedingten als dem ewig unerreichbaren Ziel des Schaffens.

Die Kultivierung der menschlichen Anschauung schließt die des Auges, des Getastes und des Raumsinnes mit ein. Sie zielt zunächst darauf, daß diese Sinne um ihrer selbst willen gebraucht werden.

Im täglichen Leben sehen und tasten wir alle nur zu praktischen Zwecken. Der Baum auf der Straße sagt uns, daß wir ihm ausweichen müssen, daß es Frühling oder Herbst, Tag oder Nacht ist. Was er als anschauliches Dasein an sich selbst bedeutet: die Form der Krone, das Verhältnis von Krone und Stamm, die Farbe der Blätter zu der der Blüten, die Atmosphäre, die ihn in den Raum überleitet, bekümmert uns nicht. Solange wir aber die Welt nicht als ein anschauliches Phänomen erleben, wird uns die bildende Kunst ein Buch mit sieben Siegeln sein. Und es genügt nicht, daß wir unsere Sinne zur genauen und unterscheidenden Feststellung des Seins schärfen, daß wir Formen, Farben, Tonwerte und Linien erfassen und auseinanderhalten lernen. Die Anschauung durch den äußeren Sinn allein entrückt uns die Seele der Dinge und drängt uns ihre Materialität auf; sie erkaltet unser Blut und vereinzelt uns aus den Zusammenhängen mit dem Ganzen des Lebens. Wir müssen die sinnlichen Tatsachen

zugleich mit unserem inneren Sinn als seelische Wirklichkeiten erleben, nicht nur daß sie selbst solche sind, sondern daß sie in uns solche auslösen, bis sie uns schließlich zu Projizierungen innerer Wirklichkeiten in die Außenwelt des Raumes werden. Es muß ferner zur Verschärfung und Verinnerlichung des sinnlichen Empfindens hinzukommen, daß wir die Dinge nicht einzeln sehen, sondern in ihren Zusammenhängen, wie sie ineinander übergehen, ein Ganzes bilden und wie dieses Ganze seine selbständigen Teile trägt. Wir dürfen die Dinge nicht als Erscheinungen hinnehmen, sondern wir müssen sie aus ihren Gründen zu begreifen suchen, bis wir schließlich jedes anschauliche Sein lieben um der ursprünglichen Lebenskraft willen, die sich in ihm realisiert. Der Laie, der seine Sinne erziehen will, geht gewöhnlich von der Kunst aus, überträgt die Optik des Künstlers auf seine eigene Anschauung der Wirklichkeit. Das führt zu einem falschen Lyrismus, zu einer Gefühlsduselei der Sinne, die nicht viel

besser ist als deren Stumpfheit, weil sie wie diese die aufreizende Problematik und berauschende Gewalt der Anschauung und damit die innere Notwendigkeit des Schaffenstriebes verdeckt. Erst wenn wir mit unseren eigenen Augen sehen, werden wir die Grenzen aller *unschöpferischen* Anschauung begreifen, weil sie uns nicht über die Zufälligkeit der Erscheinungen und ihrer Zusammenhänge herausbringt, uns mit der Unerlöstheit der dinglichen: sicht- und tastbaren Welt peinigt und so für die in sich ruhende Gesetzmäßigkeit künstlerischer Anschauung reif macht.

Das zweite Stück der ästhetischen Erziehung ist eine Erziehung zur Überwindung der Materie, zu Spiel und Festlichkeit. Dies gilt sowohl für das seelische Leben des Einzelnen wie für das öffentlich-soziale Leben in der Gemeinschaft. Die Kunst erzieht den Einzelnen nicht zur Verachtung des Stoffes und des Lebens, zu einem falschen Idealismus oder zur Weltflucht, sondern in dem Maße ihrer Reinheit zur unlösbaren

Problematik des Daseins, die sie ihm erträglich macht. Sie bejaht den Willen zum Leben, weil sie im Menschen die Kraft weckt, über alle *zufälligen* Bestimmungen: Freuden und Leiden hinaus den *ewigen* Schmerz und die *ewige* Lust durch die schöpferische Gestaltung zu versöhnen. Die Kunst erzieht uns zu jener Freiheit, in der wir fähig sind, die Notwendigkeit des Ganzen der Welt anzuschauen und männlich zu ertragen. Im sozialen Sinne zeugt sie in uns eine neue, freiere, heitere Geselligkeit, indem sie die Bedürfnisse, welche unser Gemeinschaftsempfinden gegen unsern Hang zur Einsamkeit lebendig erhalten, zur Festlichkeit schöner Formen erhöht, das Tierische unserer Triebe bändigt und adelt. Ohne daß über Kunst gesprochen wird, gerade indem nicht über sie gesprochen wird, erweist sich, daß sie lebendig wirkende Kraft geworden ist. Der greifbare Ausdruck hierfür ist das Kunstgewerbe, das also nicht aus Materialechtheit mit Geschmack zur Brauchbarkeit stilisiertes Gerät ist, sondern

Spiel der Phantasie mit Material und Brauchbarkeit zur Verherrlichung der über Stoff und Bedürfnis hinausgeschrittenen Geselligkeitskultur.

Wie ein solches Kunstgewerbe nur möglich ist, wenn ein einheitlicher Stil in der Architektur vorliegt, so hängt auch die reale Existenz der Malerei und der Plastik mit der Architektur aufs engste zusammen. Diese Tatsache ist heute so vergessen, daß sie nur den allerwenigsten zu Bewußtsein kommt selbst angesichts der Tragik im Schaffen eines Marées, der nicht nur von einem imaginären Raum, nein sogar von einer imaginären Wand ausgehen mußte, um sie mit seinem Bilde zu bestimmen, anstatt daß sein Bild aus dem Raum herausgewachsen wäre. Daß dies früher so war, beweist die Tatsache, daß mit einer neuen Architektur nicht nur der *Stil* der Malerei und Plastik, sondern auch ihre Technik aufstieg und verfiel. So hängt das Mosaik an der frühchristlichen Kirche, die Glasmalerei an der gotischen Kathedrale, das Fresko an dem aus Wänden

sich zusammenbauenden italienischen Renaissanceraum, während man heute glaubt, am Ende anfangen, Mosaik und Glasbild aus der Technik heraus zu neuem Leben erwecken zu können. Architektur aber ist noch niemals entstanden und wird niemals entstehen aus den sozialpraktischen Bedürfnissen des täglichen Lebens, aus Fabrik, Wohn- oder Geschäftshaus, weil hier keine Möglichkeit gegeben ist, den Stoff in Form zu verwandeln, ohne den Zweck illusorisch zu machen, um dessentwillen gebaut wird; auch nicht aus kulturellen Bedürfnissen wie Museen, Schulen, Schlössern und ähnlichem, weil Kultur erst da möglich wird, wo Formensprache im weitesten Sinne: die räumliche Einheit und die plastischen Glieder schon geschaffen sind; sondern Architektur kann nur entstehen aus der Befriedigung der seelisch-metaphysischen Bedürfnisse der Einzelnen in sozialen Gemeinschaften. Wir können daher diese Seite der ästhetischen Erziehung in die Worte zusammenfassen: Das moderne Museum

hat auf eine Wiedergeburt der bildenden Kunst aus dem Geiste einer *neuen* Religion hinzuarbeiten.

Wird mich der Leser nun fragen, was bei so vielen Aufgaben das moderne Museum an sich selbst, als Kulturinstitution ist? Nun, es werden sich eine Reihe — hoffen wir — der besten Werke in ihm aufgestapelt haben. Aber das hängt ja letzten Endes überhaupt nicht von dem Leiter des modernen Museums ab, sondern von der Produktivkraft seiner Zeit. Was diese Aere perennius hervorbringt, wird sich notwendig in seiner Sammlung finden. Aber in einer richtigeren und tieferen Auffassung seiner Aufgabe wird er sich nicht an das einzelne Kunstwerk klammern, nicht in ihrer starren Anhäufung den letzten Zweck seiner Tätigkeit sehen. Aus dem Leben geboren und ihm dienend, wird er sich seiner stetigen Beweglichkeit anzuschmiegen versuchen, ausrangieren und neu einstellen, abhängen und wieder aufhängen, ganz wie es seine höheren Ziele verlangen. Was er der Zukunft

leistet, liegt nicht in der Sammlung, die er ihr als einen mehr oder minder toten Schatz hinterläßt, sondern in dem fortwirkenden Kulturniveau, das seine Tätigkeit als Fundament für die künftige künstlerische Produktion geschaffen hat. Daß das moderne Museum mehr Brücke ist als Eigensein, liegt in seinem Begriff, da die Gegenwart, wenigstens für das kulturelle Leben der Punkt ist, durch den sich eine Vergangenheit in die Zukunft schiebt. Und welcher Mensch mit Kulturwissen und Kulturgewissen möchte gerade die heutige Gegenwart für alle Ewigkeit festhalten! Diese Gegenwart, in der Psychoanalyse und Demokratie als Ersatz für Religion gesucht und genommen werden, wo die Kunst sich in egozentrische Experimente verliert, Politik die Stelle des Ethos ersetzt und das Feuilleton über die Philosophie triumphiert; diese Gegenwart, die erfüllt ist von dem Ruf nach mehr Lohn und weniger Arbeit, in der die Rechtsordnung zerschlagen am Boden liegt, Tyrannei und Anarchie sich vermählen

und der Techniker mit dem Ideologen die Helden des Tages sind; diese Gegenwart, die uns den Seufzer aus der Seele ringt: Domine, miserere nobis!




Princeton University Library
32101 060559471

